Henryk Ibsen

przez

JERZEGO BRANDESA

Z upoważnienia autora
przełożyła z oryginału

Józefa Klemensiewiczowa

Lwów 1902
Nakładem Księgarni Polskiej B. Połonieckiego
Warszawa - E. Wende i Sp.

HENRYK IBSEN

PRZEZ

JERZEGO BRANDESA

Z UPOWAŻNIENIA AUTORA
PRZEŁOŻYŁA Z ORYGINAŁU
JÓZEFA KLEMENSIEWICZOWA

LWÓW o NAKŁADEM KSIĘGARNI POLSKIEJ
B. POŁONIECKI
WARSZAWA o E. WENDE I SP.

Дозволено Цензурою.

Варшава, 29 Февраля 1901 г.

Przedmowa.

W lecie r. 1866, po kilkoletniem zajmowaniu się utworami Henryka Ibsena, napisałem pierwsze kartki niniejszej książki; nie mogłem jednak uporać się z rozprawą, którą zamierzałem napisać i wyjechałem do Paryża. Po powrocie dokończyłem r. 1867 studyum, będące najwcześniejszym w Europie całokształtem duchowej postaci Ibsena.

Po 15—16 latach wróciłem w r. 1882 znowu do osoby i dzieł norwegskiego poety. W tym czasie rozwinął on się bardzo i wydał cały szereg prac, które zaćmiły jego dawniejsze utwory. Stał się innym, większym, pozyskał niebywałą sławę w północnych krajach a imię jego coraz silniej rozbrzmiewało nawet poza granicami Skandynawii, szczególniej w Niemczech. Nie był on już ani wewnętrznie ani pod względem zewnętrznego sta-

nowiska tym samym, jakim był wtedy, gdy kreśliłem pierwszy obraz jego poetyckiej działalności.

Ale i krytyk jego nie był tym samym. W przerwie przeżył i poznał wiele, jego widnokrąg się rozszerzył, stał się wrażliwszym na życie wewnętrzne i odrzucił wszystkie dogmata, pozostałości wychowania i tradycyi. Pojął teraz lepiej poetę.

I znowu upłynęło 16 lat. Ibsen z jednakową wytrwałością, która go cechuje, pracował dalej bez przerwy i w tym czasie sława jego stała się sławą światową. Żaden z żyjących dramaturgów nie jest tak znanym. Bezwątpienia uznanie to nie jest bezwzględnem i dzieła jego dalekie są od wzbudzania jednomyślnego hołdu, ale zajmuje sobą cały współczesny świat a czegóż więcej wymagać może twórczy umysł!

Jak wiadomo skończył Henryk Ibsen 20 marca 1898 r. 70 lat. Jubileusz ten był mi pobudką, że złączyłem moje pierwsze i drugie studyum z trzeciem, które doprowadza rozbiór jego poetyckiej działalności aż do naszych czasów. Dziwnym zbiegiem okoliczności w ciągu jednego przeszło wieku ludzkiego zajmowałem się nim po trzykroć z równą za każdym razem przerwą. Gdy po raz pierwszy o nim pisałem miał lat 38-39, za drugim razem 54

a obecnie obchodzi siedmdziesięcioletni dzień urodzin, o którym pamiętają we wszystkich krajach, a który w wielu czczą uroczyście.

Ci, którzy w obcych krajach zajmowali się poetyckiem życiem Henryka Ibsena, mogli rzeczywiście zrobić przegląd tegoż, zanim studyum napisali. Ale nie czytali prac w tym porządku, w jakim one powstawały, nie z temi przerwami, jakie dzieliły jedne od drugich; wszystkie rysy postaci widzieli na raz, mieli przed sobą całą budowę i z niej urobili sobie więcej lub mniej trafny obraz twórcy. Może w przyszłości zajmującem będzie widzieć, jak ta budowa odzwierciadlała się w świadomości współcześnika, który był świadkiem jej wznoszenia się i stosunkowo wcześnie mógł dać kilka wskazówek o jego dziele, na podstawie wrażeń, jakie odniósł z poznania samego mistrza.

G. B.

w obrębie obchodzi siedemdziesięcioletni dzień urodzin, o którym pamiętają we wszystkich krajach, a który wszędzie czczą [illegible].

Ci, którzy w obcych krajach zajmowali się poetyckiem życiem Henryka Ibsena, mogli rzeczywiście zrobić przegląd dzieł, zanim studyum napisali. Ale nie czytali ich w tym porządku, w jakim one powstawały, nie iż tem poznawali, jakie dzieliły jedne od drugich wszystkie rysy postaci widzieli naraz, mieli przed sobą całą budowę i z niej urobili sobie więcej lub mniej trafny obraz twórcy. Może w przyszłości zajmującem będzie widzieć, jak ta budowa odzwierciedla się w świadomości współcześnika, który był świadkiem jej wznoszenia się i stosunkowo wcześnie mógł dać kilka wskazówek o jego dziele, na podstawie wrażeń, jakie odniósł z poznania samego mistrza.

G. B.

Pierwsze wrażenie.

(1867).

Imię Henryka Ibsena poznali duńscy czytelnicy przedewszystkiem z dwóch jego prac polemicznych. Jakkolwiek są one zupełnie różne pod względem głębokości i dojrzałości, razem musiały wyrobić w publiczności przekonanie, że Ibsen jest mężem wojującym. Podniósł on bunt przeciw całemu obecnemu ustrojowi społecznemu — ostrze swoje skierował głównie przeciw Norwegii — wypowiedzial mu wojnę w *Komedyi miłości* w imię estetyki i poezyi, w *Brandzie* w imię moralności i religijności. W obu utworach walka jest tragiczną: ani bezwzględna namiętność, ani bezwzględna wola nie mogą, według Ibsena ostać się wobec społeczeństwa. Te duchowe potęgi domagają się powietrza, przestrzeni, ale świat niema już miejsca wolnego; aby je zdobyć, chcą dokonać przewrotu społeczeństwa, gnijącego w zastoju; ale rewolucya nie kończy się reformą, *Komedya miłości* jest wła-

ściwie jej tragedyą a dramat woli kończy się męczeństwem.

Nie wchodząc w to, czy utwory te mają wartość lub nie, jasnem jest, że ma się tu do czynienia z poetą, patrzącym na współczesne życie pesymistycznie; nie w tem znaczeniu, (filozoficzno-poetycznem) iżby melancholia była jego muzą, poezya jego skargą na nieszczęsne stosunki a duszą dzieła głębokie współczucie dla tragiczności, tkwiącej już w tem samem, że się jest człowiekiem ale w tem znaczeniu, gdzie pesymizm jest moralnej natury, pokrewny wzgardzie i oburzeniu. On nie skarży się ale oskarża. Jego ponure wyobrażenie o świecie czyni go przedewszystkiem pisarzem polemicznym, gdyż gdziekolwiek wzrok skieruje w teraźniejszość, roztaczają się przed jego oczyma występki i nędza, wszędzie widzi niezgodę między tem co jest, a tem, co być powinno. Dlatego gorżknieje, bo właśnie, ponieważ wzrok swój zwraca ku ideałowi, widzi konieczność jego upadku, widzi bezowocność wszelkiego wyższego życia i dążenia, rozdział między tem, co być powinno a tem, co osiągnąć można. Oto jest rewolucyjny żywioł tych utworów. Ale dlaczego nie udają się próby przewrotu? Odpowiedź może być

następująca: bo społeczeństwo upadło zbyt nizko, aby się dało podnieść; inna brzmi: bo bohater prawdy sam żyje w występku i nieprawości; trzecia: bo przeznaczeniem prawdy i piękna jest zabłysnąć tylko na chwilę, jak meteor, gasnący natychmiast, gdy się dotknie ziemi; czwarta, bo umysł Henryka Ibsena ma wybitną skłonność malować życie właśnie w ten sposób. Wreszcie niema chyba innej odpowiedzi nad tę, że kreśli życie takiem, jakiem się ono jemu przedstawia i że prawdopodobnie w najgłębszem wnętrzu jego natury tkwi coś, co go skłania przedstawiać sobie i wyobrażać życie, jako wielką, rozpaczną walkę z dobrem, coś w oczach jego, co sprawia, że widzi wszystko czarnem, coś wojowniczego, buntowniczego, gwałtownego i głęboko melancholicznego w istocie jego, co odbija się w jego pracach i czyni nawet miłość jego ponurem światłem.

Można przekonać się, czy tak jest w istocie. Jeżeli chcemy się dowiedzieć jakiej tajemnicy, śledzimy dotyczącą osobę w chwili, kiedy ona bezwiednie odsłania swoją duszę. Więźniów budzą ze snu do przesłuchania, zdradzają się bowiem łatwiej, póki do przytomności nie przyjdą. Taksamo indywidualność poetycka: chwyta ona bezwiednie

przedmiot, formę, osobistość, przez którą może się wywnętrzyć i do słowa przyjść. Ibsena pierwszą próbą poetyczną, którą wykonał jeszcze, gdy jako student, spóźniony w studyach ale niezwykle rozbudzony, przeżuwał na ławie szkolnej Sallustyusza, jest dramat, w którym, jak Schiller w *Zbójcach* wylał wszystką swoją namiętność, jaka tylko w młodem, niedoświadczonem sercu wrzeć może; treścią jego: dwudziestoletnie oburzenie, miłość, rozpacz i wygórowana ambicya. Jakżeż przypuszczamy? Któż może być bohaterem tego młodzieńczego i niedojrzałego utworu? Nikt inny, tylko to *„enfant perdu“* rzymskiego społeczeństwa, którego zuchwalstwu, o pomstę do nieba wołającemu i niesłychanej odwadze zawdzięczamy nasze pierwsze wrażenie wymowy cycerońskiej i pierwszą znajomość łacińskiej składni — jednem słowem Catilina. Przedstawiony on jest jako bohater, jak potężny, olbrzymi duch, chociaż pożerany nizkiemi namiętnościami ale stworzony do wielkich czynów, wybijający się z pośród zepsutego i lichego otoczenia w czasach ogólnego upadku; *desperado*, jak Falk lub Brand, który zapalony do dawnej wielkości wznosi sztandar rewolucyi i pada ofiarą, częścią wskutek zdrady, częścią wskutek wła-

snej winy, którą okupuje śmiercią. Już tu widocznym jest ten pesymizm (w stosunku do społeczeństwa rzymskiego) ten wojowniczy duch, ta przesadna patetyczność, to rozpaczliwe bicie o mur głową.

Wrażenie, jakie szczególniej w Danii sprawił ten poeta jest chociaż jednostronne, prawdziwem i istotnem a gdy się przejrzy fakta, znane nam, z jego życia, przekonać się można, że one są w zgodzie z jego poetyckim charakterem. Pojmuje się, że takie życie musiało się przyczynić do wywołania tego rodzaju nastroju psychicznego, do wytworzenia właśnie takiego piętna, jakie wykazują dzieła poety.

Henryk Ibsen urodził się 20 marca 1828 r. w Skien, w Norwegii; w 16 roku życia wstąpił do apteki ale nabrał ochoty do studyowania medycyny i wśród niekorzystnych warunków przygotowywał się do egzaminu. Złożył go w 22 roku życia, ale nie miał »ani sposobności ani ochoty« do starania się o jakąś posadę. Jego położenie materyalne było bardzo nędzne, dłuższy czas nie mógł sobie pozwolić na regularny, codzienny obiad. Młodość jego, jak widzimy, była ciężka i twarda; jako młodzieniec nie zaznał jasnych stron życia,

jego egzystencya była nietylko wewnętrznie ale i na zewnątrz walką. Zrozumieć łatwo przejście od tych twardych warunków życia do dzikości, namiętności i nieumiarkowania.

W r. 1850 wyszedł *Catilina.* W następnym roku rozpoczął Ibsen wydawnictwo tygodnika, w którym zamieszczał swoje liryczne i satyryczne utwory. Tego samego roku dostał posadę instruktora w świeżo otwartym teatrze w Bergen a w 1852 odbył krótką podróż po Danii i Niemczech, w celu poznania teatrów. W r. 1857 został artystycznym dyrektorem norwegskiego teatru w Krystyanii a w rok później ożenił się z obecną swoją żoną, pasierbicą autorki, pani Thoresen. Gdy teatr w r. 1862 zbankrutował, opuścił Ibsen wkrótce potem Norwegią i odtąd przeważnie mieszkał w Rzymie. Przed odjazdem napisał mnóstwo pieśni lirycznych i kilka dramatów. Jak jako dyrektor teatralny w Norwegii był przedmiotem ustawicznych napaści prasy, tak, zdaje się, wogóle żył na wojennej stopie ze swoimi rodakami (patrz n. p. przedmowę do drugiego wydania *Komedyi miłości*). W kraju musiał walczyć z potrzebą a powszechnie mówią, że w Rzymie wprost nędzę cierpiał w czasie, kiedy *Brand* wyszedł w Kopenhadze.

To dzieło wpłynęło na zmianę jego losu. Jak wiadomo, głosi dzieło czy bohater, (idea poematu nie jest dość jasną,) że powinniśmy się wyzbyć wszelkiej ziemskiej troski. Norwegia dowiodła z delikatnością (i jak się zdaje przynajmniej, subtelną ironią) której niewielu się po niej spodziewało, że umie okazać się godną męża, jakiego wydała, męża, który w naszych czasach podobne głosi prawdy. Chciała, aby mąż taki bez małostkowych trosk o utrzymanie mógł nadal wygłaszać tak wzniosłe zapatrywania. Storthing norwegski przyznał Ibsenowi roczną pensyę, i tak, szczęśliwie zapewniono poecie na przyszłość skromne utrzymanie.

I.

U współczesnego poety zajmuje nas przedewszystkiem coś nowego, co u niego przebłyskuje. Pierwszem naszem pytaniem jest: gdzie jest jego odkrycie, co jest jego Nowym Światem? Za jednę wielką nowość poetycką przebaczymy wiele; jeżeli poeta chce mieć prawo do naszego współczucia i podziwu, musi się wykazać jakimś no-

wym pierwiastkiem. Tu szukać należy przyczyny naszego żywego zainteresowania się nowszą literaturą norwegską. Pewnem jest, że norwegska poezya pod względem zaokrąglonej formy, czystości stylu, spokoju, które wyłącznie nadają dziełu poety wszechstronną doniosłość, stoi o wiele niżej od poezyi, kończącej okres literatury duńskiej, okres pełen znaczenia we wszystkich jej formach i gałęziach. Jakiż wielki przeskok, jak głęboki upadek od klasycznej pełności wyrażeń w Heiberga lub Paludana-Müllera najlepszych poematach i nowelach pani Gyllembourg do maniery we wcześniejszych dramatach Björnsona lub ciężkich i wymuszonych wyrażeń w prozie pani Thoresen! A przecież każdy przenosi te prace nad ostatnie pokłosie, ukazujące się w Norwegii, jako bezpośredni dalszy ciąg naszej literatury. Chociaż Norwegia uważała Danię za pośredniczkę między sobą a Europą, chociaż wspólna literatura była dla Norwegii przygotowawczą szkołą a pod względem sztuki, wzorem, to przecież wysoko cenimy i cieszymy się, szczególniej my Duńczycy, obudzeniem się nowego, samoistnego życia w literaturze norwegskiej. Pierwszym warunkiem, aby siły bratniego nam narodu się wyrobiły jest ta okoliczność,

aby prąd kultury tak wysoko się rozlał ku północy, iżby mógł użyźniająco wpłynąć na Norwegię, drugim warunkiem, aby tenże sam prąd, po oderwaniu się od naszej ojczyzny, które sprowadziło niezależność i wolność polityczną, cofnął się znowu, pozostawiając użyźniający namuł. Poezya, zakwitająca tu, wykazuje najpiękniejszy i najdelikatniejszy rozwój w opowiadaniach, w Björnsona ludowej noweli a największe znaczenie ma w poważnej, historycznej sztuce.

Gdzież mamy szukać tego nowego pierwiastku w Ibsenie? Duńska publiczność poznała go, jako pisarza polemicznego. Gdyby nie był niczem innem i większem, nie można by do niego przywiązywać wielkich nadziei, jako do poety; umysł tylko wojujący nie jest poetycznym. Wprawdzie każde przeczenie musi zawierać i twierdzenie, wprawdzie w poezyi może coś nowego i oryginalnego objawić się wyjątkowo w formie negacyi, ale tu nie było tego wypadku. Będziemy się starali później dowieść tego twierdzenia a tymczasem zwrócimy się, jak słuszność nakazuje do pozytywnych utworów Ibsena, jego dramatów. Gdy się je czyta według następstwa w czasie i gdy się zabiera do nich z niezbyt skromnem wymaganiem, doznaje

się zawodu i rozczarowania; można czytać i czytać długo, nie uderzy nas żadna nowa myśl, nie porwie żaden nowy poetyczny pomysł, bo, prawdę powiedziawszy, Henryk Ibsen stworzył tylko jeden zarówno oryginalny jak (mimo pojedynczych błędów) udatny dramat; ale też jest on takiego znaczenia, że zapewnia mu wybitne stanowisko między poetycznymi umysłami Północy.

Henryk Ibsen nie należy do szczęśliwych poetów. Szczęśliwym poetą bowiem jest ten, który wcześnie, jeżeli nie odrazu, znajduje w sobie właściwą treść, odnajduje w tej treści nowy materyał a z nim piękny i jasny wyraz na wszystko, co na danym stopniu rozwoju jest w stanie wypowiedzieć. Taki poeta będzie mógł z czasem tworzyć znakomitsze dzieła, niż pierwsze i postępując w rozwoju ducha, będzie mógł zmieniać często formę i rodzaj sztuki, ale każde z dzieł jego będzie doskonałem w swoim rodzaju, podniosłe zarówno, jak lekkie, a wszystkie, mimo różnic, będą miały dwie wspólne cechy: piękno i piętno umysłu poety. Inaczej ma się sprawa z dramatami i poematami Ibsena. On musiał rozpędzić się i w nagłym skoku przedostać się tam, gdzie leży jego ziemia obiecana. Ale długo zdawał się poeta

ociągać z tym skokiem. Geniusz jego nie mógł się uspokoić, rzucał się, jak chore dziecko, biorąc za przedmiot już to coś ze snów i myśli swoich, lecz nie uznał ich dość silnemi i wyraźnemi, aby mogły wystąpić w całej nagości, chwytał się więc czegoś z zewnątrz, czepiał się cienkiej, gładkiej draperyi, okrywając się nią tak, że go nie można poznać; wyszukiwał sobie stylu, ba! nawet języka, odrzucał to, co znalazł, wreszcie zrozumiał, że każdy zwrot jest tylko stratą i tak pracował, póki nie odnalazł samego siebie.

Odnalazł siebie samego, gdy, stworzywszy dwie początkowe prace: *Catilina* i *Uczta na Solhaug*, pierwszą w duńskich pięciostopowych jambach, drugą miarą bohaterskiej pieśni, w r. 1857 napisał dla teatru w Krystyanii *Inger Gyldenlöve,* tragedyę historyczną prozą, a zaraz następnego roku 1858 *Północni rycerze,* dramatyczne opracowanie prastarego podania o pokoleniu Völsungów; obie prace zajmujące, zwłaszcza pierwsza, chociaż obie bez tej wybitnej oryginalności, jaka go cechuje później. Niepospolitość tkwi w każdym razie tylko w stylu i przedstawieniu, które stopniowo wznosi się do wielkiej siły i potęgi, a bynajmniej nie w ideach; te wydają nam się znajomemi, jakby

się je gdzieś dawniej spotkało, jeżeli nie gdzieindziej, to u samego poety. Ma on szczególne upodobanie w urozmaicaniu jednych i tych samych motywów. Pogłębia się coraz bardziej — jestto regułą w jego rozwoju — ale nie tak szybko rozszerza swój horyzont. Jest to umysł więcej głęboki niż rozległy. Nie łatwo mu jest pokonać swoją skłonność do zużytkowania wszystkiego, co widzi i zna. Skłonność tę odnajdujemy jeszcze w ostatniej z prac, w *Północnych rycerzach*, która jest zapewne oryginalnym utworem, ale połączonym z obfitym rabunkiem. Ibsen, chcąc podać charakterystyczne i ciekawe rysy starożytności, zbierał do swojej sztuki efektowne miejsca z najrozmaitszych pieśni i podań i, jak Goldschmidt swojego czasu szczęśliwie się wyraził, formalnie »karczował« stare podania. Jeżeli nie zużytkowuje czego innego, to przynajmniej swoję własność, zwłaszcza co do wprowadzonych postaci. Jest on jakby artystą, używającym zawsze tych samych modeli: w siedzącej pozycyi, Brutus, stojący Krystyan IV. w chitonie jest Achillesem, nagi przedstawia Samsona. Poecie przychodzi to nawet łatwiej, on ma zawsze swój model pod ręką, jeżeli jest, jak to dawniej mówiono, poetą *subjektywnym*. W *Inger*

Gyldenlöve odnajdujemy ulubiony typ Ibsena z szczególnemi właściwościami, ale łatwy do poznania. Najszerszy, najrozleglejszy zwrot może typ ten oznaczyć jako »dyabeł nie człowiek«, używany zarówno w dobrem jak i w złem znaczeniu. Główną osobą w sztuce jest duński rycerz, Niels Lykke,* którego już samo nazwisko wskazuje, że to jest mąż *à bonnes fortunes,* ni to średniowieczny Don Juan, podobnie jak Catilina nieprzezwyciężony, ambitny i niezwykle uposażony. Aby w tem podobieństwie nie brakło i jednego rysu, podjął poeta główny motyw z *Catiliny* tj. że nawracający się lampart ukarany zostaje w erotycznym stosunku do dziewczyny, dla której jest przedmiotem odrazy i przekleństwa, ponieważ on, uwodziciel, shańbił jej siostrę i wpędził ją do grobu. To samo odnosi się do stosunków i charakterów, jednem słowem: Ibsen się powtarza.

Lubi on stawiać silną, dzielną, dojrzałą męską naturę między dwoma kobietami: dziką i łagodną, męską walkyryą albo furią i słodką, kochającą, kobieco miękką. Tak już umieścił Catilinę między straszliwą Furyą i łagodną Aurelią, jego żoną i do-

* »Lykke« po duńsku znaczy »szczęście«.

brym geniuszem, tak postawił w *Uczcie na Solhaug* Gudmunda między Ragnhildą a Regissą, tożsamo w *Północnych rycerzach* legendowy Sigurd stoi między Brunhildą a Gudrun, czyli, jak się tu nazywają, Hjördis i Dagny. W ten sam sposób stawia także później Branda między dziką Gerdą, jego złym duchem, a żoną, wdzięczną, kobiecą postacią Agnieszki.

Podobnie obok bohatera stawia jako przeciwstawienie jego słaby, nizki charakter, który najpierw ukazuje się jako Bengt w *Uczcie na Solhaug*, ale później nabiera znaczenia i rozwija się w postać uczciwego człowieka, prozaicznego, szacunku godnego, stojącego obok półboga czy bohatera jako ciasna natura, obok geniuszu, jak beta, która nigdy nie może zamienić się w alfę. Tak w *Północnych rycerzach* stoi dzielny, odważny Gunar obok mitycznego bohatera podania, Sigurda, który wprawdzie nie skacze w ogień, ale walczy z niedźwiedziem; tak stoi później w *Komedyi miłości* Guldstad, rozsądny kupiec, obok pegazowego rycerza, Falka. Lecz jednemu praca, drugiemu nagroda. Gunnar i Guldstad, obaj piechurzy, dostają zaczarowane księżniczki, które uwolnili rycerze na koniach. Nawet imiona Völsungów znajdują się w no-

wożytnym utworze, dziewczyna ma imię Swanhildy i przy niem zostaje.

Trudno zaprzeczyć, że poeta ten umie wszystko wyzyskać, ale w błędzie byłby ten, ktoby nic ponadto w nim nie widział, gdyż czemże jest to krążenie około tych samych, głównych myśli? czemże to pogłębienie i ta niewiarygodna stałość w przeprowadzaniu niewielu ale potężnych sytuacyj pierwotnych, jeżeli nie zatapianiem się poety w swojego ducha? Odczuwamy, jak on zagłębia się w swoje wnętrze i jak poszukiwacz skarbu traci coraz bardziej wszelki interes dla wszystkiego innego, prócz tego, czego szuka. A czyż nie jest na tropie? Najmniej bystry czytelnik, który zestawia jego dzieła, uzna, że każde nowe oznacza pewien postęp, że Ibsen każdem z nich posunął się o krok naprzód, ale zawsze na głębokość.

Łatwo znaleść przyczynę, skłaniającą go do wybierania tych właśnie przedmiotów — pojąć nie trudno, że one pociągają duszę jego, jako pokrewne mu. Spotykamy się tu z naszym wojownikiem. Duma, siła, namiętność, siła woli i z namiętności zrodzona dzikość — są ideałami tego poety, jak i reszty później występujących norwegskich

poetów, ale on przeciwstawia je, polemizując, istniejącym ideałom, on nigdy nie próbował nawet, jak autor ludowych opowiadań, odmalować zdrowego, współczesnego życia. Siła woli — oto dla niego właściwy wzniosły przedmiot, około niego owijają się myśli w *Brandzie*, podobnie jak w Paludan-Müllerze obraca się wszystko około czystości woli.

Widzimy więc w całej tej twórczości polemiczny nastrój poety ale i tragizm i niespokojną melancholię, mocą której stwarza silne naprężenia i straszne, paraliżujące sytuacye, gdzie jednak marnuje się wiele sił: bohaterką w *Inger Gyldenlöve* jest kobieta rzadkiej mocy ducha, stojąca wysoko, naczelniczka ludu, którego oczy tylko ku niej się zwracają. Jest stworzoną na kierownika rewolucyi narodowej, stworzoną na wybawicielkę ludu z rąk obcych. Świętość podania, jej zapał, rozum, odwaga, przysięga jej młodości wszystko jednoczy się w niej, aby ją zmusić do czynu i zwycięstwa; ale ona nie jest wstanie z miejsca ruszyć, nie śmie ręki podnieść, gdyż syn, owoc tajemnego związku nieprawego, znajduje się jako zakładnik w ręku buntowników. Obawa o jego życie łamie jej energię, wkońcu każe go sama zabić w tej myśli, że zabija kogoś innego, aby właśnie tą

zbrodnią jego ocalić i utorować mu drogę do norwegskiego tronu. Jak Hjördis w *Północnych rycerzach* jest ona uosobieniem zła, chociaż kochała najsilniej. Sytuacya tej kobiety przypomina znaną grupę Pugeta: »Milona, broniącego się przed napaścią lwa«, który daremnie szamoce się, nie może korzystać ze swej atletycznej siły, bo jedna jego ręka tkwi w paszczy lwa, druga w rozłupanem drzewie, z którego niepodobna mu jej wyrwać.

Znowu spotykamy się tu, gdzie nic niema bezwzględnie dobrego, ale gdzie przecież nie brak potężnego uczucia, z błyskami wielkich myśli i rozwiniętą refleksyą, z tą samą podstawową myślą, którąśmy poznali w polemicznych utworach, które wydały nam się iskrami natchnienia, gdzie słyszeliśmy szelest skrzydeł, ale równie mało jak i tu odgłosów prostych, spokojnych, bezpośrednich, wydobywajacych się z naturalnego źródła.

II.

Następują *Królewscy pretendenci*. Dramat ten wyszedł w r. 1864 i przypada między oba polemiczne utwory. O czemże traktują *Królewscy pre-*

tendenci? I to rzecz nie nowa. Znamy wszyscy starą baśń o Aladynie i Nuredynie; naiwną bajkę z »Tysiąca i jednej nocy«, nieprześcigniony utwór naszego wielkiego poety. W *Królewskich pretendentach* stoją obok siebie dwie postaci, jako istota wyższa i podrzędna, natura Aladyna i Nuredyna. Tym stosunkiem przeciwieństwa zaczęła się w Norwegii literatura tego stulecia; do tego też poeta dążył pierwotnie nieświadomie, podobnie jak natura próbuje najpierw sił swoich na ślepych, przypadkowych okazach, zanim wytworzy swoje typy. Hakon i Skule są pretendentami do tego samego tronu, materyałem, z którego mogą być królowie. Pierwszy jest uosobieniem szczęścia, powodzenia, prawości i ufności — gdy tymczasem drugi — jedna z głównych postaci po mistrzowsku, oryginalnie i prawdziwie przedstawiona — jest umysłem refleksyjnym, ciągle w rozterce wewnętrznej, nieskończenie podejrzliwy, waleczny, ambitny, który może posiada wszelkie zdolności i prawo, aby został królem, ale brak mu czegoś nieuchwytnego, co nadawałoby dopiero tym wszystkim zaletom wartość — cudownej lampy. »Jestem królewskiem ramieniem — mówi — może też i głową, ale Hakon jest całym królem«. »Posiadasz wszystkie

znakomite przymioty umysłu — powiada Hakon do niego — stworzonym jesteś, abyś stał najbliżej króla, ale nie, abyś sam był królem«.

O Hakonie właśnie można powiedzieć wprost przeciwnie. Nie jest on rozumniejszy od biskupa, nie waleczniejszy od księcia Skule, a przecież jest największym człowiekiem. Któż bowiem jest największym? »Najwaleczniejszy« — powie wódz — »najbardziej wierzący« — mówi ksiądz. — Żaden z nich, jak utrzymuje biskup Mikołaj: »Najszczęśliwszy człowiek jest największym. A najszczęśliwszym jest ten, kto dokonał największych czynów, któremu prądy czasu wsiąkają w krew, nasuwają myśli, jakich sam pojąć nie może, wskazują drogę, o której nie wie, gdzie prowadzi, ale którą idzie i iść musi, póki nie usłyszy radosnych okrzyków ludu; spojrzy tedy szeroko rozwartemi oczyma i zdziwi się i pozna, że dokonał wielkiego dzieła«.

Takim szczęśliwym jest Hakon. Wszystko mu się udaje. »Czyż nie wiedzie się wszystko, gdy on w grę wchodzi? Nawet chłop to zauważył i przepowiada, że drzewa dwa razy owocować będą, ptaki dwa razy w roku jaja wylęgną za rządów Hakona. Okolica Wermelandu, którą spusto-

szył i spalił, świeci napowrót zbitymi domami — a wszystkie pola uginają się pod wiatr ciężkimi kłosami. Zdaje się, jakoby krew i popiół użyźniały ziemię, przez którą Hakon przeszedł, jakby święte moce mazały za nim wszelką winę. On pragnął, aby Inge umarł wcześniej i umiera; on wezwał do obrony i rycerstwo broniło go dzielnie; on zażądał próby ogniowej i matka znosi ją dla niego.« Co za Aladyn! A przecież jest czemś więcej niż Aladynem, czemś całkiem odrębnem; pół wieku upłynęło między nim a pierwowzorem. On jest więcej niż zwycięskim ulubieńcem fortuny, którego życzenie staje się natychmiast rzeczywistością, a którego woli są wszyscy posłuszni. On posiada coś więcej niż szczęście, coś, co jest wyższem i silniejszem od szczęścia, co stawia go ponad Aladynem. To coś nazwijmy na razie prawem. Prawo nie leży w sferze Aladyna; on, jeżeli ma prawo, ma je dlatego tylko, że nie może go nie mieć; tak wyrozumowane, to jest, tak mało naturalne pojęcie, tak czysto cywilizacyjny wytwór, jak prawo, mogłoby tylko przez pomyłkę poety być zestawionem z Aladynem. Prawo jest zewnętrznym objawem dobra w społeczeństwie, nie samego dobra, lecz jego zewnętrznej strony. To moralne pojęcie jest zbyt

surowe, aby mogło być zamieszczone w poemacie takim, jak Aladyn; rozerwałoby ono poemat, jak kamień rozdziera delikatną i wiotką niciangą siatkę. Heiberg powiedział: »Moralne pojęcie jest za ciężkie dla fantastycznego przedmiotu baśni, tu jeszcze nie... znają różnicy między dobrem a złem«. W *Królewskich pretendentach* stoimy na gruncie historycznym, a pod stopami mamy rzeczywistą ziemię. Zamiłowanie naszych czasów do historycznych przedmiotów usunęło popęd niedawnej przeszłości do symbolu i ideału; upodobanie w obyczajowej surowości (niekiedy także w jednostronnej bogobojności) objęło dziedzictwo po czci dla piękna; obrazy myśli zastąpiły czyny i działanie. Szczęście jest naturalnym wytworem spostrzeżenia życiowego — prawo jest moralnem pojęciem. Stąd ta zawiła, głęboka replika w dramacie, w której tegoż ujemny bohater usiłuje podporządkować jednem wyrażeniem owo moralne pojęcie naturalnemu.

— Hakon ma prawo za sobą, biskupie — mówi Skule. — On ma prawo, bo jest szczęśliwym — odpowiada biskup — *największem szczęściem jest mieć prawo, ale jakiem prawem ma Hakon je, a nie Wy, książę?* — Co za pomysł! jakież głębie po-

siada dusza poety, umiejąca coś podobnego objąć! jednym zwrotem, jednym błyskiem, szybko, że zaledwie oko nadąży, rzucono tu moralność pod nogi natury — etyka rozwiązała się w metafizykę. *„Ale jakiem prawem ma je?“* To pytanie jest atentatem na moralność, rzucającym się z tyłu dla zadania ciosu śmiertelnego. Ale się nie udaje. Moralność tryumfuje, bo pytanie, mające obejść prawo, używa tego samego wyrazu. Ta jedna replika daje nam miarę postępu od wieku Oehlenschlaegera do wieku Ibsena.

Ale prawo było tylko przygodnem określeniem tego, co Hakona stawia wyżej od Aladyna. Możliwem jest, że on nie ma nawet formalnego prawa. »Ale — wybucha Skule — on sam w to wierzy, a to jest największem szczęściem, to jest podstawą siły«. Widzimy, jak Ibsen umiał ocenić to wielkie zaufanie i niezachwianą pewność siebie, która Hakona napełnia przeświadczeniem, że ma prawo po swojej stronie. Około tego zdrowego zaufania we własne siły, tego ideału, do którego dąży obecne pokolenie wśród tęsknoty i walk i około niedowierzania sobie, tego toczącego robaka, obraca się cały dramat, jakby około swej osi. Mistrzowską analizę udręczeń i niepokojów

niedowierzania dał nam poeta w monologach księcia Skule. Czemże są rozpamiętywania i wątpliwości Nuredyna w porównaniu z tą walką! Nuredyn nie jest istotą, nie jest duszą, to jest tylko symbol. Wszystkie walki księcia Skule są szamotaniem się osobnika z samym sobą, walką w celu zdobycia wiary, nie w nadnaturalnem, lecz w naturalnem tego słowa znaczeniu.

Ostatnią, nieco dokuczliwą uwagą, jaką zrobiono w Norwegii o Ibsenie, zanim napisał *Królewskich pretendentów*, była wzmianka w jego biografii, zamieszczonej przez jednego z przyjaciół w »Norwegskich Ilustrowanych Nowinach«, że jemu przy całej jego doskonałości brak idealnej wiary i przekonań. Jeżeli coś na tem prawdy było, może ten swój brak właśnie wziął Ibsen za problemat, a widocznie, podjąwszy go, traktował z zupełną znajomością.

Jak pewnem jest, że Skule jest naturą niższą, tak jemu samemu trudno się było pogodzić z tą myślą. Jego bezgraniczna ambicya nie dozwoliła mu pojąć, że ktoś może stać ponad nim, — Hakon *musi* z nim podzielić się władzą. »Jestem chory na duszy i niema dla mnie innego ratunku. My obaj musimy być równi, nikt nie może być wyż-

szym odemnie!« Chce tego całą mocą, żąda od Hakona, aby podzielił się z nim państwem, aby naprzemian rządzili, wyzywa go na pojedynek o władzę; życie poświęca tej sprawie. A odpowiedź Hakona druzgocze go zupełnie; jego zaufanie nie jest próżnem, ma ono za podstawę ideę, myśl o przyszłości.

HAKON.

Wszystko padło mi do nóg, gdym został królem; niema już Baglów ani Ribbungów!

KSIĄŻĘ SKULE.

Nie masz się czem chwalić, bo tu tkwi największe niebezpieczeństwo. Zastęp przeciw zastępowi, prowincya przeciw prowincyi powinny stanąć, jeżeli król ma być najpotężniejszym. Każdy powiat, każde pokolenie powinno mu się poddać, lub drżeć przed nim. Jeżeli położysz kres wszelkim kłótniom, pozbawisz siebie samego władzy.

HAKON.

I ty, książę, chcesz być królem z takiemi pojęciami?! Mógłbyś być książęcym wodzem za czasów Erlinga Skakke, ale czas cię przerósł, chociaż

nie chcesz tego uznać. Czy nie rozumiesz, że państwo norwegskie, takie, jakiem je utworzyli Harald i Olaf, możnaby tylko porównać z kościołem jeszcze nie poświęconym. Ściany wspinają się na wysokich kolumnach, sklepienie rozpięło się szeroko, wieża strzela w górę jak sosna w lesie, ale życia, drżących serc, świeżej wezbranej krwi niema w tym tworze; żywy duch boski nie wionął tu — nie jest jeszcze poświęcony. Ja chcę go poświęcić! Norwegia była *państwem*, teraz będzie *narodem*. Trondjemczycy bili się z Vikvaeringami, Agdevaeringczycy z Hördalunczykami; wszyscy odtąd będą jednym narodem i wszyscy niechaj zrozumieją, że stanowią jedno...

KSIĄŻĘ SKULE (przygnębiony).

Połączyć — ? Połączyć w jedno Trondjemczyków i Vikvaeringów — całą Norwegię — ? (z niedowierzaniem) to jest niewykonalne! Nigdy czegoś podobnego nie mówiło o Norwegii podanie!

HAKON.

Dla ciebie jest to niesłychane, ty zdolnym jesteś tylko do powtórzenia starego podania, ale mnie to łatwo przyjdzie, jak jastrząb łatwo chmury przedziera.

Scena ta należy niewątpliwie do najbystrzej obmyślonych i najgłębiej odczutych, jakiemi może się wykazać dramatyczna literatura.

Po tej duchowej porażce wpada Skule na myśl, aby chwycić się planu Hakona i w czyn go wprowadzić. Ten cel mając przed oczyma, każe się obwołać królem. Nuredyn kradnie lampę Aladyna. Walczy i ku wielkiemu swojemu zdziwieniu zwycięża, ale nawet wtedy drży pod silnem wrażeniem i nie śmie wierzyć w możliwość tego, czego w rzeczywistości doświadczył. Tak więc stoi Nuredyn zdziwiony, kolana mu się trzęsą i upuszcza z ręki lampę, właśnie w chwili, gdy zjawia się duch, gotowy do bezwzględnego posłuszeństwa.

Ponieważ Skule nie ma wiary w siebie, czuje głęboką, palącą potrzebę mieć kogoś blizko siebie, ktoby w niego wierzył zupełnie i bezgranicznie, aby z wiary owej duszy ssał siłę dla samego siebie. Daremnie poszukuje. Wreszcie przyprowadza mu kochanka jego lat młodzieńczych syna i w tym synu znajduje, czego szukał: bezgraniczne uwielbienie i synowskie przywiązanie. Gotów on jest wierzyć wszystkiemu, co jego umysł pojmie, podziwia wielkość ojca i poświęca życie, aby jego plany w czyn wprowadzić. Ale tu zaczyna się

kara za zbrodnie księcia Skule. Wszystkie jego walki kończą się klęską, a sumienie jego obciąża okoliczność, że syn, uniesiony fanatyzmem, traci równowagę i popełnia świętokradztwo. I oto, wkońcu głęboko upokorzony, musi w obecności syna zdjąć pożyczany strój i wyznać, że owa wielka myśl była własnością Hakona. Skruszony ginie wraz z synem.

Jeżeli odczuwamy jakiś utwór poetyczny, to przeważnie dlatego, że w duszy przerabiamy jego osnowę na bliższą nam, lepiej znaną. Tłumaczymy to sobie z języka poetycznego na nasz własny. Wzruszamy się Kainem Paludan-Müllera, chociaż nikt z nas nie popełnił bratobójstwa. Ale czytając, nie myślimy bynajmniej o bratobójstwie. Tak samo ma się rzecz z samym poetą; on często bardziej osobiście rozumie swoją pracę, niż da się ją bezpośrednio objaśnić. W *Królewskich pretendentach* znajduje się znakomita scena między Skulem i skaldem, w którym tamten pragnie mieć przyjaciela.

KRÓL SKULE.

Czy posiadasz dużo nieśpiewanych pieśni, Jatgeirze?

JATGEIR.

Nie, lecz dużo niestworzonych; one powstają jedna za drugą, nabierają życia i rodzą się.

KRÓL SKULE.

A gdybym ja, który jestem królem i mam władzę, gdybym kazał cię zabić, czyż każda niezrodzona pieśń, która w tobie tkwi, zginie wraz z tobą?

JATGEIR.

Panie, wielki to grzech, zabijać myśl piękną.

KRÓL SKULE.

Nie pytam się, czy jest *grzechem*, ale czy jest *wykonalnem?*

JATGEIR.

Nie wiem, Panie.

KRÓL SKULE.

Czyś nie miał nigdy innego skalda przyjacielem i czy nigdy przed tobą nie zdradził się z wielką i piękną pieśnią, którą zamierza ułożyć?

JATGEIR.

Panie, nie jestem bezpłodnym, mam własne dzieci, nie potrzebuję innych pożądać...

KRÓL SKULE (chwyta go za ramię).

Jakiejż zdolności *mnie* brak, abym został królem?

JATGEIR.

Nie zwątpienia; gdyż nie pytałbyś tak.

KRÓL SKULE.

Jakiej zdolności mi brak?

JATGEIR.

Panie, *jesteś* przecież królem.

KRÓL SKULE.

Obyś tak w każdej chwili pewnym był, że jesteś *skaldem.*

Czegóż ten dyalog nie mówi! Jakież bolesne wyznanie w tych ostatnich wierszach: Obyś tak każdej chwili pewnym był, że jesteś skaldem.

Ten sam obraz ducha, chcącego się wznieść wyżej, niż zdolności mu pozwalają, jest cokolwiek

zmieniony w potworze, biskupie Mikołaju, którego wielka siła spaliła się w samych bezsilnych pragnieniach i żądzach. Pominąwszy ten waryant, nie mógł Ibsen, wierny swej naturze, dojść odrazu do kolizyi, w jaką uwikłał się Skule. Podobnie tragiczna sytuacya nie mogła powstać w jego umyśle odrazu w tej czystości i wielkości. Musiał już przedtem robić próby, lepić osoby i postawy ich w glinie, zanim je wykuł w marmurze. Spojrzyjmy wstecz na *Północnych rycerzy*. Skoro Ibsen wogóle wybrał przedmiot z zakresu podań dla jego wielkości i dzikości, wybrał właśnie ten z powodu szczególnego charakteru, jaki w nim posiada tragiczny konflikt. Jak wiadomo, Sygurd w zbroi Gunnara powalił niedźwiedzia i zdobył Hjordis; nikt o tem nie wie, a chociaż Gunnar jest szlachetnym i czystym, musi zamilczeć prawdę, musi dźwigać ciężar chwały za czyn, którego nie dokonał i nigdy dokonać by nie mógł i słuchać uwielbień, które w obecności Sygurda brzmią dla uszu jego gorzej, niż najstraszniejsza obelga. Jak Skule jest plagiatorem idei, tak jest Gunnar wyzyskiwaczem czynu, a tragiczność jego losu tkwi w tem, że upada pod ciężarem owego wyzysku, którego zrzucić nie może. Widzimy więc, że sytuacya była przygotowaną

w dawniejszem dziele Ibsena. Odnajdujemy ją znowu w *Brandzie*, gdzie wójt chce sobie przywłaszczyć myśl pastora, wybudowania wielkiego kościoła.

Dramat *Królewscy pretendenci* jest bez kwestyi dziełem, gdzie Ibsen doszedł do największej doskonałości. Podnosząc główne punkty, zdaliśmy sprawę tylko z małej części nadzwyczajnych piękności tego dzieła. Przy błędach jego nie zatrzymamy się wcale, nie trudno je wykryć, a nawet z góry wskazać.

III.

Przejrzeliśmy szereg właściwych sztuk Ibsena, poiliśmy się oryginalną poezyą, ku której wszystkie dążą, ale z tych ostatnia tylko może w głównych zarysach zadowolnić formą. Wróćmy do dwóch monologiczno-lirycznych dramatów. Czemuż nie odnajdujemy w nich tej samej oryginalności, co w *Królewskich pretendentach*? *Komedya miłości*, chociaż niekiedy z własną szkodą przywoływa nam na pamięć *Nierozdzielnych*, nie ma zresztą pierwowzoru żadnego prawie, — nikt też nie zaprzeczy, że *Brand* jest poematem, który nowością kompo-

zycyi zaimponował i zdobył względy publiczności. Może właściwie nie powinno się tak wiele wagi przywiązywać do tego rodzaju podboju, nie dowodzi on dobroci utworu. Każdy wiek ma swoją słabostkę, niekiedy bardzo dziwaczną. W naszych czasach panuje w Danii tendencya pietystyczno i pessymistyczno moralna, któraby za motto mogła wziąć ten niezbyt smaczny dwuwiersz z *Branda*:

Tańcz przyjacielu, baw się — lecz
Co wytańczysz to — inna rzecz.

Tendencya ta występuje tak w dobrych jak i w złych dziełach; dźwięczy ona w nawoływaniach naszych poetów, chcących skłonić ospałe pokolenie do naprężenia swoich muskułów; ale łącznie ze zmysłowem podrażnieniem nadają one charakterystyczne znamię czasu opisom, odpowiadającym podróżom »poprzez lochy nieszczęścia i mieszkania nędzy.« Lecz jeżeli rozejście się książki nie dowodzi oryginalności tejże, tak samo i przeciw niej nie świadczy. Oryginalność obu utworów polemicznych zmniejsza ta okoliczność, że, chochociażby idee, które one wyrażają nie były przedtem w poezyi opiewane, znajdowały się już w literaturze, czyli innemi słowy: utwory te nie przy-

niosły nowych myśli, lecz dane już przełożyły wierszem i rytmem. Oba powstały pod bezpośrednim wpływem myśliciela, który na Północy oddziałał najsilniej na intellektualny rozwój młodszego pokolenia, do S. Kierkegaarda. *Komedya miłości*, chociaż w tendencyi swojej zdąża w przeciwnym kierunku, ma zasadnicze punkty, wzięte z tego, co Kierkegaard w *Albo-Albo* lub *Stacye na drodze życia* powiedział za, lub przeciw małżeństwu. A jednak stosunek, panujący tu, jest małym, w porównaniu z tym, jaki widzimy w *Brandzie*. Niemal każda skończona myśl tego poematu znajduje się u Kierkegaarda, a postać bohatera ma także swój pierwowzór u niego. Zdaje się wprost, jakgdyby Ibsen wzdychał do zaszczytu nazywania się poetą Kierkegaarda. W tym względzie zrobił ujmę swojemu geniuszowi, zająwszy miejsce niższe od tego, jakie powołanym jest zająć, poniżył się sam do rodzaju *współpracownika*, rodzaju, dla którego jest stanowczo za wielkim.*)

Pominąwszy ten wzgląd, prace obie zasługują w zupełności na uwagę, jaką wzbudziły. *Brand* utorował drogę. Jestto utwór, nie pozostawiający

*) Por. str. 116. Późniejsza uwaga.

obojętnym żadnego czytelnika; każdy wrażliwszy, bystrzejszy umysł, doznał po przeczytaniu go potężnego wrażenia, że stał oko w oko z wielkim, płomiennym geniuszem, przed którego przenikliwem spojrzeniem wszelka słabość musi oczy spuścić. Czystość wrażenia osłabia ta okoliczność, że ów wzniosły duch nie jest zupełnie jasnym i przejrzystym, co go w zamian czyni bardziej pociągającym.

Prawdziwa poezya ma dwojakie zadanie: poruszać i uspakajać, rozdrażniać i jednać; właściwością sztuki jest dobrowolnie ginąć w pięknie, aby pięknem zwyciężyć. Pewnem jest, że tak poezya salonowa, gdzie nie walczy się ale i nie zwycięża, jakoteż płomienne patos, przenikające do szpiku kości, walczące zapamiętale z ospałością, nie będą niczem więcej, jak tylko elementem poetycznym.

Sztuka poetycka pragnie walki, jedynie ze względu na spokój — ona każe siłom walczyć dlatego tylko, aby harmonia zakończenia wydawała się tem pełniejszą, głębszą, wznioślejszą. Poezya ugodowa nie znajdzie się nigdy w niebezpieczeństwie wyjścia z granic sztuki, ona ma stare, utarte ideały. Inaczej ma się rzecz z poezyą

wojującą: jej grozi poważne niebezpieczeństwo, iż oddziaływanie jej będzie tak przygnębiające, tak niepokojące i wzruszające, że przestanie sprawiać wrażenie sztuki. Ruch w tym kierunku objawia się dość wyraźnie w północnej literaturze pięknej. Zaczął on się Heiberga *Duszą po śmierci*, ale w poemacie tym był humor poetyczny jeszcze o wiele lżejszy od powagi rzeczywistości, a miara estetyczną, nie moralną. Drugim krokiem jest Paludan-Müllera *Adam Homo;* tu już jest więcej surowości, polot dowcipu o wiele cięższy. W Henryka Ibsena *Brandzie* znikł on zupełnie. U Ibsena panuje gorzkie oburzenie, którego ciężka broń nie dozwala na odległą walkę ale które wkracza bez pardonu w życie współczesne. Złe tkwi nie w tem, że tu poezya ma charakter polemiczny; miała go już i dawniej, gdy za czasów Oehlenschlägera broniła swej sprawy przeciw prozie mieszczańskiego życia; ale nieszczęściem jest, że poezya w dzisiejszych czasach walczy w usługach jednostronnego pojęcia religijnego, często tak bezwzględnego i wyłącznego, że występuje wrogo przeciw wszelkiemu życiu wyobraźni, którego przedstawicielką jest poezya. Charakterystycznym wysoce jest z tego wzglę-

du zakaz Branda, aby Agnieszka wyobraźni swojej nie zajmowała zmarłem dziecięciem.

Takiego zaparcia się siebie, poezya tolerować nie może. Jestto chwila przełomu, w której niejeden poetycki geniusz zmarnuje wielkie zdolności a niejedno dzieło poety rozpłynie się w rozliczne poetyczne elementy, które dopiero w przyszłości nasze lub następne pokolenie zdoła zebrać i ukształtować w poezyę wyższej natury, niż poezya poprzedniego okresu. Ten ogólnie krytyczny stan znalazł odpowiedniego męża w Ibsenie, któremu twardy los, zdaje się, przeznaczył być reprezentantem walczącej poezyi, aby mógł dowieść zwrotów w rozwoju; a to tembardziej, ponieważ Ibsen, chociaż już wszedł w dojrzalsze lata, nie jest jeszcze panem siebie, jako poeta.

Wszechstronnym dowodem tego jest *Brand*, po pierwsze ze względu na zewnętrzną formę. Można tylko podziwiać tę łatwość wierszowania i władania językiem, której wymaga napisanie takiej dużej książki od początku do końca wierszem (często potrójnie lub poczwórnie rymującym się), którego szemat nie dozwala na żadne zboczenie od raz przyjętej normy. Ale, gdy się dokładniej przyjrzymy tym żywo płynącym wier-

szom, dostrzeżemy, że tak, jak w *Komedyi miłości* mają one lot a nawet na wyżynach prawdziwe boskie natchnienie, które według dawnych określeń oznaczało poetę; ale jazda ta prowadzi po grudach, jakgdyby koturny muzy były czerwonymi butami z bajki Andersena; utyka się już-to na niesmacznem zestawieniu obrazów, już na mało trafnem porównaniu, już na wyrazie, który niedokładnie myśl tłómaczy a ma się tylko tę pociechę, że równie prędko będzie się można podnieść. Dobrego przykładu na to dostarczy łamana łacina w końcowych replikach.

Nie wartaż to ocalenia
Męskiej woli quantum satis?

GŁOS.

On jest deus caritatis

Albo dwa następujące wiersze.

Pociechy kłam w strachu chwili
Karmią będzie dla ust wiernych.

Jeżeli się teraz doda, że przedstawienie, które miejscami jest wzniosłe swoją prostotą, gdzieindziej (jak np. w długich dyalogach między Brandem a wójtem) wpada w niemożliwą rozwlekłość,

to nie można zaprzeczyć, że nawet płynne oratorstwo, w którem tkwi cała siła Ibsena, bynajmniej nie jest opanowanem bezwzględną potęgą jednolitości w stylu i tonie.

Jak pióro wogóle biegło za szybko w ręku poety, tak samo gniew jego, który na sposób Bajrona zwracał się głównie przeciw rodakom, unosi go niekiedy tak dalece, że szkodzi wrażeniu, jakie chciał sprawić. Każe on osobom, które mają być celem jego satyry, przedstawić się z taką ironią względem samych siebie, że zadają sobie kłam raz za razem. I tak używa wójt następującego wyrażenia o sobie: *„Jestem widocznie wzruszony“* a między Einarem i Brandem jest w piątym akcie następująca wymiana zdań:

EINAR.

Idę w podróż jak misyonarz.

BRAND.

Dokąd?

EINAR.

Het! do kraju Negrów.
Ale lepiej rozstańmy się
Czas mi drogi...

BRAND.

Nie zostaniesz?
Dziś tu jest święto.

EINAR.

Nie, dzięki.
Spieszę między czarne dusze.

Aby tak grubo nałożyć farbami naszkicowane postacie, pozbawia je poeta ich naturalnego życia. Gniew na zło i głupotę był tak silny i bezwzględny, że go poeta nie mógł opanować. W ten sam sposób dzieje się z zapałem poety, jest i tu powód do gniewu i rozgoryczenia. U bohatera poematu zapał nie mógł być za wielkim, za ognistym ale nie powinien był zarazić Ibsena samego do tego stopnia, aby go porwał razem z bohaterem, którego jednostronność przecież w końcu chce potępić. Ibsen wywołał tu ducha, którego nie potrafił zakląć; używa Branda za narzędzie tylu myśli, których sam broni, że dzieło to sprawia wrażenie, jakby światu głosiło: »Czuję, że w tem wszystkiem jest błąd, ale gdzie on właściwie tkwi, nie umiem wyjaśnić ani sobie samemu ani drugim.« To też przebrzmiewają ostatnie słowa poematu

bez przekonywującego wrażenia, gdyż Brand sam zbijał wszelkie zarzuty i doskonale się bronił przeciw oskarżeniu, jakie słyszał w chwili śmierci, że nie pojął, iż Bóg jest miłością. Z tej samej przyczyny zmienia się zarzut, zrobiony Brandowi bardzo łatwo w wyrzut, uczyniony poecie, że nie dozwolił głównej postaci wystąpić w roli bohatera, któryby był prawdziwszym, lub ironii, która byłaby silniejszą od niego samego. Brand stawia największe wymagania drugim a sam nie jest doskonałością. Stawia bliźnim za obowiązek największe zaparcie się siebie, kiedy sam się żeni. Brak mu nietylko rozumu ale nawet rozsądku, bez którego nie można służyć dobru — wszystko to drobnostki, według poety, bo pozwolił sobie zaimponować bohaterowi. Nawet to zda się być błahostką, kiedy Brand staje się niemal śmiesznym, jako silny syn Norwegii, nie umiejący ani płakać ani marznąć.

Nie twierdzę, że wyrok powinien lub musi następować bezpośrednio po czynie ale pozbawione wszelkich motywów, brzmią ostatnie słowa w każdym razie, jako zakończenie nieuzasadnione. Zdanie, głoszące, że Bóg jest miłością było już zastosowane a chociaż głęboko pomyślanym jest rys, iż pokusa i łaska mogą jednakowo przemawiać,

to jednak zbyt mało zrobiono, aby wyświetlić różnicę między niemi. Jako idei poetycznej brak podstawowej myśli uzasadnienia, poeta zostawił czytelnikom sąd o jednostronności bohatera: jako poetycznemu ideałowi, brak bohaterowi poczucia sprawiedliwości: gdzie poeta chce wywołać wrażenie jego słuszności, przeważnie oburza czytelnika.

W języku estetyki nazywa się ten brak brakiem uzasadnienia. Brak umotywowania w akcyi, brak planu i celu mógłby naturalnie być wytłumaczony spokojem umysłu bohatera i tak też jest po części w ostatnim akcie, kiedy Brand emigruje w świat a tłumy ludu mu towarzyszą; częściej jednak jest ten brak w poemacie tylko niedoskonałością. Odnosi się to zarówno do ważniejszych rzeczy, jak i do mniej ważnych. Doznajemy niespodzianki, gdy natrafimy na coś równie głębokiego i należycie umotywowanego, jak słowa Agnieszki: »Kto ujrzy Jehowę, umiera«, bo Ibsen nie przyzwyczaił nas do czegoś podobnego. Dlaczego się tak rozpaczliwie spieszy Brand w pierwszym akcie? Skąd spodziewa się tak wiele w czwartym akcie po przebudowaniu kościoła? Te i wiele innych podobnych pytań nie znajduje odpowiedzi. Tak głęboko wrośniętym w grunt poematu jest

ten brak motywu, że nawet jako brak czysto logicznej konieczności drażni aż do szykany: np. kiedy Brand poświęca swego synka; tu kolizya nie jest tak straszną, iżby z niej nie było żadnego wyjścia, on sam mógł zostać, a dziecko wysłać w łagodniejszy klimat — najmniej poetyczny czytelnik mógłby poecie zarzut z tego zrobić.

Tę słabość kompozycyi tłumaczy okoliczność, że poemat ten jest poematem refleksyjnym. Brak motywów nie jest bez podstawy, przeważnie ma głębszą przyczynę, przyczynę celową, której wymaga właśnie w tym punkcie myśl zasadnicza a co samo przez się wydawać by się mogło dość luźnym pomysłem, jak np. — przebudowanie kościoła, rozumie się dopiero, gdy się je pojmie symbolicznie. Symbolizm jest tu wszędzie bardziej głęboki niż jasny, ale poszczególne symbole są tak mistrzowskim wyrazem głębokiej myśli, że w imię jej wybaczy się wszelką niejasność; zaliczam tu pomysł ten np., gdy Brand w końcu wyprawia się do dzikiego, lodowego kościoła przyrody, gdzie każdy, kto porzucił istniejące kościoły ducha, na śmierć się naraża.

Powodzenie, jakie swojego czasu miał *Brand* u publiczności duńskiej, spowodowało Ibsena do

nowego wydania pracy, która w r. 1862 wyszła w Krystyanii pod pociągającym ale nieco pretensyonalnym tytułem: *Komedya miłości.* Wznioślejszy przedmiot stawia tę sztukę wyżej od *Nierozłącznych.* Jestto więcej, niż gryzące i przejmujące wyszydzanie obecnych zaręczyn i małżeństw ale sztuka zajmuje się samą istotą i znaczeniem miłości a rezultat jest ten: że miłość jest jednem z dwojga: trwałą, lecz jako przyzwyczajenie, albo gwałtowną, lecz jako chwilowy płomień; pełna fantazyi lub pusta, martwa jak kłoda, lub lotna, jak bańka. Ten smutny pogląd na życie przenika poemat cały, począwszy od pierwszej, desperackiej pieśni Falka, która jak kamerton nastraja utwór, do pełnej zamięszania końcowej sceny, w której kochankowie, nie wierząc w trwałość miłości i jej zdolność do stworzenia podstawy małżeństwa, rozłączają się w chwili, gdy się zaledwie odnaleźli. Tu jest niemal równie mało uzasadnienia, jak w *Brandzie.* Nastrój polemiczny odbiera sztuce charakter dramatu; tu niema akcyi tylko deklamacya, tu się nie rozmawia, ale syczy i łaje; tu nie walczy się gładkiem, błyszczącem ostrzem słów, ale ich grubą strzelbą, której pociski sprawiają więcej hałasu niż skutku. Bohater jest Fa-

zmem Montanem czystej wody. Prawdziwe i głębokie słowa rzuca mu w twarz kochanka:

Poznałam Pana nie jako sokoła
Lecz jako orła z papieru lichego,
Czego istota dodatkiem jest tylko
Nic nieznaczącym bez sznura mocnego.

Klęcząc, błagałeś, łzą zaszło ci oko:
»Ach, wznieś mnie w górę, na wschód
czy na zachód!
Ach pozwól pieśni ulecieć wysoko
Nie dbaj na matki, ni siostry łajania!«

W słowach tych leży możliwość i zarodek przełomu w charakterze Falka, ale możliwość ta nie staje się rzeczywistością a dobre ziarno zostaje przytłumionem. Ani błysk talentu i dowcipu, którymi się odznacza sztuka,. ani jej bogactwo głębokich porównań, udatne zwroty i docinki, ani epigramatyczna dosadność zdań nie zasłonią czytelnikowi oczu na błędy poematu, na brak prawdy i zdrowego sensu a nawet właśnie powyższe zalety wybitniej je podkreślą.

IV.

Przyczyną największej części niedoskonałości nowszej szkoły norwegskiej jest to: że poeci za dużo »chcą.« Pewien, określony cel sztuki zabija fantazyę: utwór taki zdradza zbyt wiele wysiłku i ubocznych względów. Wielu znakomitych artystów przedewszystkiem nie »chciało« nic, tworząc, malując lub komponując, jak Mozart komponował, pisząc *Don Juana*. W Ibsenie widzimy tę przewagę celu w roli, jaką u niego odgrywa refleksya; refleksye są owem medium, przez które działa wola na fantazyę. W poprzednich rozdziałach używałem często wyrazu »myśl«, gdy chodziło o podniesienie żywiołu poetycznego u Ibsena. Nie świadczy to na korzyść poety, gdy się jest często zmuszonym używać tego wyrażenia. Poezya zdaje się u niego stawać przed nami, zawsze jako treść, nie przynosząca z sobą formy, której umyślnie trzeba szukać; jego główne postaci są wcielonemi pojęciami a znamieniem braku natchnienia w pracach jest to, że postaci te nie chcą się zaokrąglać w wszechstronną, żywą naturę. Pragnie się stereoskopu, aby się tym figurom przypatrzeć. Na tem ograniczeniu talentu Ibsena polega jego skłon-

ność do abstrakcyi i symbolu. Tu tkwi przedewszystkiem przyczyna tych oderwanych figur w jego dramatach, które są tylko zmysłowymi obrazami uosobieniami pojedynczej właściwości żywych istot. Już Furya w *Catilinie* jest na pół samą sobą, na pół inną istotą; Gerda jeszcze w ten sam sposób zachowuje się względem Branda. Gdy biskup Mikołaj w *Królewskich pretendentach* jest przedstawiony, jako oderwane, nadludzkie zło, nie pochodzi to, jakby się przypuszczać mogło z chęci podrażnienia nerwów, lecz, ponieważ poeta nie mógł się oprzeć zamiłowaniu rozszerzenia postaci z osoby w zasadę.

Dalej wprowadza to ograniczenie talentu Ibsena pewną suchość, twardość i szematyczność w sposobie tworzenia, nie łatwo unika pewnego rodzaju martwej symetryi a niekiedy cofa swoje postaci znowu do pojęć, co sprawia wrażenie, jakby się patrzyło na śmiertelny taniec, w którym osoby tracą nagle skórę i mięso, że pozostają tylko nagie szkielety np. *Branda* zakończenie pierwszego aktu.

> Któż to ucieka, jak szaleniec
> Od swego domu, od ogniska?

To lekkomyślność, strojna w wieniec,
Co biegnie tańcząc wśród urwiska:
Słabość, co stąpa obojętnie
Ponieważ taki zwyczaj już;
Szaleństwo, które w locie bujnym
Wszystko, co złem — zwie pięknem chętnie.
Do walki wszerz, do walki wzdłuż
Z tym aliansem potrójnym!

Jak tu w tych słowach znika chłop, młoda para i Gerda, a zostają tylko trzy naguteńkie kategorye!

Wreszcie nadaje przewaga refleksyi dyalogom Ibsena moc i siłę, ale też i charakter sentencyj. Znamienne są repliki np.: »Śpiewać! nie, wczoraj mogłem, dziś jestem za stary« (*Północni rycerze*) albo »Człowiek może zginąć za ideę drugiego ale jeżeli ma żyć, musi żyć dla siebie samego!« (*Królewscy pretendenci*). Podobnie barwnych sentencyj jest u Ibsena mnóstwo; w zamian nierzadko popsuł on utwory swoje wynurzeniami widzów. Tu grasują refleksye, jak zaraza. A nawet tam, gdzie Ibsen nie dochodzi do ostateczności, jak w zdaniach wójta lub Einara w *Brandzie*, trudno mu się wstrzymać, aby postaciom działającym w dra-

macie nie kazał wygłaszać zbyt *ogólnikowych*, refleksyjnych, nadających się w tysiącznych wypadkach zdań, kiedyby powinny być przejęte wyłącznie tem, co je osobiście dotyczy w danej sytuacyi] np.: dyalog z *Królewskich pretendentów*.

KRÓL SKULE.

Wszelkie piękne wspomnienie z owego czasu zatraciłem, zapomniałem.

INGEBJÖRGA.

Prawem mężczyzny jest zapominać.

KRÓL SKULE.

A tymczasem ty, Ingebjörgo, ty ufna, słodka kobieto, siedziałaś sama w zimnej samotności, zbierając i przechowując je w pamięci.

INGEBJÖRGA.

Szczęściem kobiety jest przechowywać.

To, chociaż sentencyonalne — jest przecież słusznem, nawet ładnem; ale poeta zdradza nadto wyraźnie, czego nas chce pouczyć tem spotkaniem, skoro później, gdy Ingebjörga opuszcza

scenę, kładzie jej w usta następujące słowa, które ona sama do siebie zwraca:

Kochać, poświęcić wszystko i być zapomnianą — jest przeznaczeniem kobiety.

Jednakże w poetyckiej dziedzinie Ibsena znajdują się też i jasne sytuacye, dokąd refleksya nie dochodzi; uda mu się niekiedy uchwycić właściwość ludzką w tak żywej postaci, że zadowolni nawet najskrajniejsze wymagania prawdy życiowej. Szczególniej kobiece postaci wychodzą szczęśliwie, zdaje się niemal, jakoby charakter kobiecy, stojąc w bliższym stosunku do macierzystej, pełnej tajemnic natury niż męzki, stawiał większy opór przeciw roztworzeniu go refleksyą. Dalej maluje doskonale pietyzm, może dlatego, że tak naturalnie przedstawia się jego myśli, jako *Noli me tangere,* któremu tylko raz w Brandzie, w jego stosunku do matki, się sprzeniewierzył. Pięknie naszkicował pietyzm ów, kilku rysami w *Inger Gyldenöve* w młodzieńczej postaci Nielsa Steensona. Wobec takiej matki czuje się on małym, bez znaczenia; pragnienie, aby stał się jej godnym, czyni go w jednej chwili z chłopca mężczyzną. Z wielkiem uczuciem jest też i w *Królewskich pretendentach* przedstawiona cześć Piotra dla królewskiego

ojca; równie pięknym jest stosunek między Hakonem a Ingą, matką króla, która jest dumna ze swojego »wielkiego syna«. A jednak — jak w tych obrazach przywiązania, tak i w rozmaitych przedstawieniach miłości możnaby odnaleźć kosztem uczucia rozwiniętą refleksyę poety. Bardzo często, gdy Ibsen przedstawia miłość, czy to w stosunku syna do matki, syna do ojca lub dwojga zakochanych, zawsze jest miłość zmieszana z podziwem. Miłość jest tu zakochaniem się w sławie mężczyzny (Elina w *Inger Gyldenlöve*, Hjördis w *Północnych rycerzach*, Ingebjörga w *Królewskich pretendentach*) a chociaż uwielbienie jest elementem każdej miłości, a zwłaszcza dziewiętnastego wieku i miłości przedstawianej w dziewiętnastym wieku a przedewszystkiem kobiecej, jest przecież podziw tylko miłością głowy; we właściwej, naturalnej, refleksyą nieskalanej miłości podziw, jako taki bynajmniej nie występuje. Julia nie podziwia Romea. A jednak Ibsen kilkakrotnie przedstawił czyste uczucie i namiętność w ich pierwotnej głębi, pełnej marzycielstwa, wyższego nad wszelki rozsądek.

Oto kilka przykładów: pierwszy z *Inger Gyldenlöve*. Cała druga scena trzeciego aktu, zawie-

rająca rozmowę Nielsa Lykke z Eliną, mimo kilku zwrotów niesmacznych daje obraz powstawania miłości w sercu kobiecem, w podziw wprawiający nas swoją prawdą. Młoda dziewczyna nienawidzi całą swoją dumną naturą mężczyzny, stojącego ponad nią, w każdym razie *chce* go z całej duszy nienawidzić, ale po każdem jego słowie wzrasta w jej duszy miłość, wypełniając ją coraz głębiej. Rozmowa tak się kończy:

NIELS LYKKE.

...Nie zobaczymy się więcej, zanim słońce zejdzie muszę wyjechać — więc żegnam Was, Elino!

ELINA.

A ja Was, rycerzu!

NIELS LYKKE.

Znowu jesteś smutną Elino Gyldenlöve! Czy jeszcze dręczy cię los ojczyzny?

ELINA (potrząsa głową, patrząc nieruchomo przed siebie).

Ojczyzny? Nie myślę o ojczyźnie.

NIELS LYKKE.

A więc czasy, niosące wszystką tę nędzę i klęski, niepokoją Was?

ELINA.

Czasy? Zapomniałam o nich teraz — — Jedziecie więc dziś do Danii, czy tak mówiliście?

NIELS LYKKE.

Wyruszam do Danii.

ELINA.

Czy z tej sali mogę dojrzeć Danię?

Tak przemawia miłość.

Albo przykład z *Królewskich pretendentów:*

Hakona wybrano królem. Jako król musi się rozłączyć z swoją kochanką Kangą i ożenić się. Wzgląd na dobro kraju nakazuje mu wybrać Małgorzatę, córkę Skulego, która oddawna żywiła ku niemu tajemnie miłość. Czyż można znaleść coś piękniejszego niż ta rozmowa?

HAKON (serdecznie).

Skule Jarl! dziś zabrałem Wam królestwo — ale pozwólcie córce dzielić je ze mną!

SKULE.

Mojej córce?

MAŁGORZATA.

Boże!

HAKON.

Małgorzato! czy chcesz być królową?

MAŁGORZATA (milczy).

HAKON (bierze ją za rękę).

Odpowiedz mi.

MAŁGORZATA (cicho).

Zostanę chętnie Waszą żoną.

HAKON (zbliża się do Małgorzaty).

Mądra królowa może dużo dobrego zrobić dla kraju. Wybrałem Was spokojnie, bo wiem, że jesteś rozumną, Małgorzato.

MAŁGORZATA.

Tylko *tyle!*

HAKON.

Jak to rozumiesz?

MAŁGORZATA.

Nic, nic, Panie.

HAKON.

I nie będziesz miała żalu do mnie, jeżeli przezemnie wyrzekniesz się jakich snów pięknych?

MAŁGORZATA.

Nie wyrzekłam się przez Was, Panie, żadnych pięknych snów.

HAKON.

I będziesz mi blizką i będziesz mi dobrą radą służyła?

MAŁGORZATA.

Ach tak, chętnie będę Wam blizką.

HAKON.

I będziesz mi dobrze radziła? Dzięki. Rady kobiecej potrzebuje każdy mężczyzna.

Lecz chociaż ten obraz jest piękny, nie ma przecież nic równie podniosłego, jak w *Brandzie* obraz miłości macierzyńskiej ku zmarłemu dziecięciu; wszystkie jej mysterye, niedocieczone dla mężczyzny, jej marzycielstwo aż do obłędu odsłonił Ibsen z prawdą tem bardziej wzruszającą, że utwór ten z samego założenia już jest tak ubogi w miłość. Przeglądanie sukienek zmarłego synka, a więcej jeszcze scena, kiedy biedna matka stawia na oknie świecę, aby światło padło na śnieg i zmarłemu przypomniało wesoły wieczór wigilijny, jest sama jasną, błyszczącą szybką, przez którą pada ciepło na śnieżne pole poematu, jak jasne, żywe oko, ożywiające blade, poważne, zimne oblicze. Zbiera ochota zawołać: »Ależ, czy byłeś kobietą, że tak znasz serce kobiece?«

Owe kobiece postaci wróżą dobrze o przyszłości Ibsena; zapowiadają »Letnie skarby życia«, za którymi Brand jeszcze w godzinie śmierci tęskni a których nadejścia dla poety z całego serca pragniemy. Ale zanim się to stać może, musi Ibsen porzucić drogę, na którą wszedł *Komedyą miłości* i *Brandem.*

V.

Powyższe rozdziały były już napisane, gdy wyszedł *Peer Gynt*. Ta książka stoi w ścisłym stosunku do poprzednich dwóch polemicznych utworów. Założenie i imię bohatera wziętem jest ze starej, norwegskiej baśni ludowej. W bajkach Asbjörnsona o nimfach leśnych znajduje się opowiadanie, które w dosłownem tłumaczeniu brzmi następująco: Dawnemi czasy żył strzelec, nazwiskiem Peer Gynt, który całe życie spędził w górach, polując na niedźwiedzie i łosie. Pewnego razu, późną jesienią, wybrał się Peer w góry. Wszyscy wrócili już do domu, prócz trzech pasterek, które pozostały wierne gnomom. Gdy wyszedł na górę i podszedł pod szałas, było tak ciemno, że własnej ręki nie widział a psy zaczęły w okropny sposób ujadać. W tej chwili naszedł na coś; gdy się dotknął, poczuł coś zimnego, ślizkiego i wielkiego: co to było, nie wiedział, ale straszne było. »Kto to?«, zapytał. »A! to on, krzywy« odpowiedziało. Peer Gynt nie dużo się dowiedział, poszedł kilka kroków w bok od straszydła, myśląc, że przecież będzie je mógł obejść. Ale napróżno! znowu natrafił na coś a gdy pomacał,

było to znowu coś wielkiego, zimnego i śliskiego. To samo pytanie — ta sama odpowiedź. Znowu próbuje wyminąć i znowu, gdy się nie udało, otrzymał odpowiedź: »Ach, to wielki krzywy!« Peer strzelił i odpędził stracha ale go nie uszkodził. Ten sam Peer stacza teraz walki przeważnie z gnomami i potworami, wypędza gnomy, mieszkające razem ze wspomnianemi pasterkami, oczyszcza Dovre z czarnoksiężników i mówią o nim: »Ten Peer Gynt był sam właściwym twórcą bajek i łgarzem.« Twierdził zawsze, że brał udział we wszystkich historyach, które, jak lud utrzymuje, zdarzyły się onego czasu. Z tych i innych jeszcze różnych drobnych rysów rozwinął się dramat Ibsenowski i nieraz w podziw nas wprawia ta głęboka umiejętność ujęcia w całość i nadania znaczenia rozrzuconym przypadkowo i małoważnym rysom baśni.

Celem *Peer Gynta* jest znowu przedstawienie człowieka z jego odwrotnej strony moralnej. Na bohatera, jako na kozła ofiarnego, nałożono wszystkie ludzkie nieprawości, tylko że ogólno ludzka słabość i złość jest tu przedstawiona, jako występek osobnika, chcącego się wyobraźnią oderwać od życia lub je od siebie usunąć, jako zbrodnia

wymigania się przy pomocy wyobraźni tak długo wszelkiej powadze i trzeźwości sądu aż osobnik ów staje się zatwardziałym i skostniałym w egoizmie. Co w Schack'a *Fantaści* jest przedstawionem, jako choroba, tu jest potępionem jako grzech. Jest to od czasów Goethego tak często omawiana i opisywana skłonność oddalania od siebie wrażeń życia przy pomocy siły wyobraźni, którą S. Kierkegaard nazywa »naturalną i pełną animuszu ludzką wycieczką przeciw moralności«, w którą tym razem godzi Ibsen. Peer Gynt sam, jest to tchórzliwy egoizm w formie kłamstwa i samooszukaństwa. Jak Adam Homo upada on coraz głębiej, w końcu otrzymuje (bardzo po doktrynersku) ratunek przez kobietę, w której miłości, wierze i nadziei on mimo całej swej lichoty był zawsze obecnym a mianowicie idealna strona jego istoty. Ileż wielkich i pięknych sił zmarniło się nad tym niewdzięcznym przedmiotem! Jeżeli się wyłączy czwarty akt, który nie jest w związku ani z poprzednim ani z następnym, bez dowcipu w satyrze, szorstki w swojej ironii i niezrozumiały w ostatnich częściach, znajduje się w tej sztuce takie bogactwo poezyi i taka głębia myśli, jakich niema może w żadnej z prac Ibsena pierwszego okresu.

Pierwszy akt jest piękną, żywą, przykuwającą ekspozycyą, niemal zupełnie wolną od tych napół symbolicznych, napół alegorycznych widm, od których jeży się dalej utwór. Akt ten jest pełen bujnej fantazyi i prawdziwego humoru, który porywa i zaciekawia na to, co ma nastąpić. Drugi akt jest słabszy ale posiada też potężne, liryczne piękności. Trzeci jest cały piękny, ma bogatą fantazyą, głębokie uczucie i rzewny, romantyczny nastrój w przedstawieniu przybycia Solweigi do nowo zbudowanej chatki i we wzruszającym opisie śmierci matki. Piąty akt posiada jeszcze poetyczną perłę wysokiej wartości w mowie pogrzebowej proboszcza nad grobem biedaka, zupełnego przeciwstawienia Peer Gynta, »który miał ciasny zakres myśli ale spełniał swoją powinność w zakresie mu poruczonym, jako rzetelny mąż.« Prócz tego ma ten akt wybitnie głębokie i piękne części, jak scena, w której Peer Gynt obiera cebulę i ta, gdzie głosy naokół niego przypominają mu, co powinien był zrobić i w. i.; lecz tu już allegorya tak przeważa nad poezyą, że najpiękniejsze nawet miejsca z trudem wybijają się na pierwszy plan z pośród mnóstwa zawiłości i niejasności.

Niesprawiedliwością byłoby nie przyznać, jużto

że dzieło ma wiele piękności, jużto że powiada nam wszystkim a zwłaszcza ludom Północy dużo słów prawdy ale piękności i prawdy są o wiele mniej warte, niż piękno i prawda w pojedynczej liczbie a Ibsena utwór nie jest ani pięknym ani prawdziwym; pogarda ludzi i nienawiść samego siebie, z której właśnie ów utwór powstał, jest złym gruntem do stawiania na nim dzieł poetyckich. Jakież niepiękne i ograniczone jest takie zapatrywanie na życie, jakąż radość może poeta znaleść w takiem splugawieniu ludzkiej natury! Taine wyrzekł te słowa o podobnem moralizatorstwie: »Człowiek nie jest potworem ani dziwotworem a zadaniem poezyi nie jest oburzać lub oczerniać człowieka.« Nasza przyrodzona, ludzka niedoskonałość jest naturalną, jak stała nieforemność w koronie jakiejś rośliny: co nam się wydaje nieudałem, jest właśnie normą, co się nam wydaje przewrotem prawa jest jego zastosowaniem.« To znaczy: poeta ma inne przeznaczenie, niż być oszczercą natury ludzkiej, jakim jest Ibsen w czwartym akcie swojego utworu czyli: poety zadaniem nie jest być moralistą. Musi naturalnie mieć swoją filozofię, byleby nie w filozoficznej formie a właśnie jego filozofia nie do-

zwoli mu na moralizowanie. Moralista jestto człowiek, który do dzieła bierze się z jednym, jedynym celem przed oczyma — poprawą obyczajów, co uwagę jego zatrzymuje na jednej wyłącznie stronie życia. Moralistą jest np. człowiek, który zakłada Towarzystwo wstrzemięźliwości od wódki i który sądzi, że odniósł zwycięstwo, gdy dosięgnął i wykorzenił jedyną namiętność, którą ściga jak wroga. Przeciwnie filozofem jest człowiek, który, skoro zwrócił uwagę na szkodliwość spirytualiów, przedewszystkiem zbada, czy wódka nie jest potrzebną pospólstwu, czy nie jest środkiem, który mu daje zapomnienie, jak nam nauki i sztuka i czy, jeżeli się ją wycofa, nie zastąpi jej może bardziej zabójczy i bardziej rozdrażniający środek, skoro doświadczenie wykazało, że żaden naród bez takiego środka obyć się nie może. Tak więc, jak Peer Gynt sam powiada: »Jeden potrzebuje wódki, jak drugi kłamstwa;« poeta zaś, który tak długo wpatrywał się w »kłamstwo«, oszukiwanie samego siebie, fantazyowanie, że w końcu na oślep rzuca się przeciwko nim, jest tylko moralistą. Gdyby był filozofem, czem poeta powinien być, byłby, zamiast walczyć zapamiętale przeciw okłamywaniu samego siebie, wyznaczył fantazyi

należne jej miejsce w życiu ludzkiem i przekonałby się, że illuzya, będąc potęgą niebezpieczną i zgubną, co chętnie przyznajemy, jest też zarazem nieuchronną a więc potrzebną, powtóre jest pożyteczną, pocieszającą, piękną, jak iluzya, że niebo jest lazurowe nie czarne — więc znowuż potrzebną. Ale do takiego zapatrywania nie ma na razie Ibsen ani ochoty ani powołania, on tylko jako pisarz polemiczny jest w swoim żywiole.

Wrażenie drugie
(1882)

należne jej miejsce w życiu ludzkiem i przekonałby się, że iluzya, będąc potęgą niebezpieczną i zgubną, co chętnie przyznajemy, jest też zarazem nieuchronną a więc potrzebną, powtóre jest pożyteczną, pocieszającą, piękną, jak iluzya, że niebo jest lazurowe nie czarne — więc znowuż potrzebną. Ale do takiego zapatrywania nie ma na razie Ibsen ani ochoty ani powołania, on tylko jako pisarz polemiczny jest w swoim żywiole.

I.

Gdy Henryk Ibsen, mając lat 36, opuszczał Norwegię, aby udać się na dobrowolne wygnanie, z którego jeszcze nie wrócił, opuszczał ją z ciężkiem, gorzkiem uczuciem, poznawszy w młodości tylko smutne strony życia. Urodził się on w niezbyt pewnych stosunkach majątkowych, w małem, norwegskiem mieście, Skien. Rodzice jego należeli tak ze strony ojca, jak matki do najznakomitszych rodzin w miasteczku; ojciec, jako kupiec, miał rozległe znajomości i lubił popisywać się gościnnością. W r. 1836 zmuszony był ogłosić niewypłacalność; pozostała im tylko mała posiadłość ziemska w pobliżu miasta. Tam się przenieśli; w ten sposób więc wyszli ze stosunków z kołami, do których dawniej należeli. W *Peer Gyncie* użył Ibsen swoich własnych wspomnień dziecięcych i stosunków za wzór, przedstawiając życie w do-

mu bogatego Johna Gynta. Zdaje się, że nie miał żadnego oparcia w rodzicielskim domu.

Chociaż wzgląd ten ma mniejsze znaczenie w takiem niezamożnem i demokratycznem społeczeństwie jak norwegskie, niż gdzieindziej i chociaż Ibsenowi nie brakło młodości i poetyckiego talentu, aby przez zapał dla idei i niezależne życie wyobraźni wznieść się ponad rzeczywiste przeciwności, zostawiło przecież wczesne ubóstwo swoje piętno na jego umyśle. Ono może wytworzyć słabość i może rozwinąć skłonność do opozycyi, może człowieka uczynić na całe życie chwiejnym, samodzielnym lub wreszcie twardym. Na Ibsena usposobienie wojownicze i sarkastyczne, bardziej skłonne do badania swego otoczenia, niż ujęcia go sobie, musiało ubóstwo oddziałać wyzywająco; naturalnie udzieliło mu przytem pewnej towarzyskiej nieśmiałości, nieco ambicyi co do zewnętrznych honorów, które zrównałyby go z klasą, z jaką jako młodzieniec nie obcował i zupełną świadomość, iż musi się ograniczyć na samym sobie i swojej własnej duszy.

Ibsen, który z wiekiem tak się ustatkował, którego dni upływają miarowo, jak zegarek, jako młody człowiek miał prowadzić życie dość niere-

gularne i z tego powodu miał złą opinię, która nawet mały wybryk, zwłaszcza, jeżeli to jest wybujałość geniuszu, ogłosi po wszystkich gniazdach szerszeni, gdzie czuwają nad wszystkimi i każdym z osobna. Wyobrażam sobie Ibsena w początkach wieku męskiego, dręczonego przez wierzycieli i skazywanego codziennie *in effigie* moralnością starych dewotek. Napisał on niemałą ilość pięknych poezyj, szereg dramatów, które obecnie są sławne a wiele z nich wprost zachwyt wzbudza, ale wychodziły w Norwegii w brzydkich wydaniach, na złym papierze, sprzedawane w kilkuset zaledwie egzemplarzach a przyniosły poecie, nawet ze strony przyjaciół zaledwie dość chłodne przyznanie talentu. Sprzykrzyła mu się więc Norwegia. W r. 1862 wydał w tem polemicznem i sarkastycznem usposobieniu *Komedyę miłości*, która z gryzącem szyderstwem erotyki filistrów łączy głęboką nieufność w siłę miłości w pośród zmiennych warunków życia, głęboką wątpliwość w jej zdolność zachowania idealnej natury niezmienionej, niewzruszonej w małżeństwie. Nie mogło być obcem poecie, że społeczeństwo z całą wytrwałością samozachowawczego instynktu przyjęło zaufanie w normalną i zdrową stałość w miłości,

jako obowiązek, ale był młody i hardy i wolał w związku Guldstada i Svanhildy przyznać najtrywialniejszemu pojęciu małżeństwa względną słuszność, niż cofnąć swoję wątpliwość w dogmatykę miłości. Dzieło wywołało krzyki oburzenia. Nie posiadano się z gniewu za napaść na cały miłosny porządek w społeczeństwie, na narzeczeństwo, małżeństwo i. t. d. Zamiast czuć się obrażonymi, rzucono się według przyjętego w takich razach zwyczaju do badania prywatnego życia Ibsena, podpatrywania charakteru jego własnego małżeństwa a jak mi raz Ibsen wspomniał: jeżeli drukowana krytyka była jeszcze znośną, to ustna i prywatna była w najwyższym stopniu niecierpliwiącą, wprost nie do zniesienia. Henryka Ibsena uznano utalentowanym *mauvais sujet*. Nawet tak wspaniałe dzieło, jak *Królewscy pretendenci*, które wyszło w r. 1864, nie zdołało oczyścić i podnieść imienia poety. Nie było ono, o ile mi wiadomo, przez krytykę bezwzględnie potępionem, ale w każdym razie nie zostało ocenione wedle zasługi i nie zrobiło żadnego wrażenia. Nie zdaje mi się, aby dwadzieścia egzemplarzy doszło do Danii. Dopiero *Brand* uczynił imię poety znanem poza Norwegią. Powyższa rozprawa z r. 1867 był

to pierwszy jednolity obraz jego życia twórczego. Do prywatnych powodów niechęci Henryka Ibsena przyłączyło się uczucie głębokiego niezadowolenia z politycznego stanowiska Norwegii w czasie duńsko-niemieckiej wojny. Gdy w r. 1864 Szwecya i Norwegia, pomimo przyrzeczeń, wygłaszanych na zgromadzeniach studentów i w prasie przejętej skandynawskim duchem, które to przyrzeczenia Ibsen uważał za obowiązujące, nie wspomagały Danii przeciw Prusom i Austryi, stała mu się ojczyzna, którą uważał za siedzibę małoduszności, słabości, braku odwagi, tak nienawistną, że ją opuścił.

Odtąd mieszkał kolejno we Włoszech, Dreźnie, Monachium, znowu we Włoszech i znowu w Monachium, w niemieckich miastach 5-7 lat w każdem. Stałego miejsca pobytu nie miał nigdzie. Prowadził ciche, jednostajne życie rodzinne a raczej w pośród rodziny żył swojem własnem życiem pracy; w publicznych miejscach spotykał się z wybitnymi mężami obcych miast, do domu zaś zapraszał mnóstwo przejeżdżających Skandynawczyków ale żył, jak w namiocie, wpośród wypożyczonych mebli, które można było odesłać tego samego dnia, kiedy postanowiono wyjazd; od r.

1864 nie siedział przy własnym stole, nie leżał we własnem łóżku. Na stałe, w ścisłem tego słowa znaczeniu, nie osiadł nigdzie, przyzwyczaił się czuć się u siebie na tułactwie. Gdym go ostatnim razem odwiedził, na pytanie moje, czy w mieszkaniu, które zajmuje jest cośkolwiek jego własnością, wskazał na rząd obrazów, wiszący na ścianie: to była cała jego własność. Nawet teraz, jako zamożny człowiek, nie odczuwa on żadnej potrzeby posiadania domu na własność, tem mniej dworu i gruntu, jak Björnson. Jest on zupełnie odosobniony w swoim narodzie; nie ma żadnego zajęcia, które by go łączyło z jaką instytucyą, stronnictwem lub chociażby z jakiem czasopismem lub dziennikiem w ojczyźnie lub zagranicą — jest zupełnie samotnym. A w samotności swojej pisze:

Ludu mój, który pełną czarę trunku
Wzmacniającego podałeś mi szczodrze
Nad brzegiem grobu, ja, poeta wierzę
Że moc i siłę zaczerpnę z niej w smutku.

Ludu mój, który wetknąłeś mi w rękę
Kij mój pielgrzymi, trosk przypiął wędzidła
Trwogi lękliwe dał stopom mym skrzydła —
Pozdrowienie ślę ci, nie skargi mękę!

Posyłał dużo i pełnej treści pozdrowień. Ale poprzez wszystkie jego utwory przed i podczas wygnania, odzywa się jeden i ten sam nastrój, nastrój jego natury pełnej samowoli i niezadowolenia. Ten nastrój, tak naturalny u bezdomnego człowieka, przebija się wszędzie, zwłaszcza w utworach, najsilniej oddziałujących. Proszę sobie przypomnieć niektóre z jego najbardziej charakterystycznych a tak różnorodnych pod względem formy dzieł, jak wiersz *Na wzgórzu*, w którym opowiadający widzi z góry chatkę swej matki w płomieniach i staruszkę ginącą w nich, gdy tymczasem on sam, bez woli, zrozpaczony zdaje sobie sprawę z efektownego oświetlenia nocnego, lub *Ognisko domowe*, gdzie płody fantazyi poety, jego uskrzydlone dzieci ulatują, gdy on ujrzy w zwierciedle siebie samego, o szaroniebieskich oczach w opiętym surducie i filcowych pantoflach; proszę przypomnieć sobie tę dziką, wstrząsającą scenę, gdzie Brand wyrywa swojej żonie suknie zmarłego dziecięcia, lub tę, kiedy Brand pozwala swojej matce iść na męki piekielne w przeciwstawieniu do przepięknej, pełnej oryginalności sceny, gdzie Peer Gynt swoję wprowadza kłamstwem do nieba; proszę przywołać sobie na pamięć przykro

wstrząsające wrażenie *Nory* tego motyla, którego przez trzy akty kłują szpilką, aby go w końcu na nią nabić, a odczujemy, że główny nastrój, odpowiadający tłu u malarza krajobrazów jest we wszystkich patetycznych ustępach dziko wstrząsającym. Wstrząśnienie to potęguje się do grozy, do tragiczności ale wcale nie dlatego, że poeta jest tragikiem. Schillera i Oehlenschlägera tragedye wywołują wrażenie grozy tylko miejscami, a twórca *Króla Leara* i *Macbetha* napisał także tak harmonijne arcydzieło, jak *Sen nocy letniej* i *Burza.* Ale u Ibsena jest ten nastrój zasadniczym. Musiał on z natury rzeczy wytworzyć się u idealisty z urodzenia, który od pierwszej chwili wzdychał do piękności w jej najwyższych formach, jako idealnej duchowej piękności, u rygorysty z urodzenia, który, jako germanin a zwłaszcza Norwegczyk z temperamentu i charakteru, pod wpływem chrześciańskiego otoczenia, osądził życie zmysłowe brzydkiem i grzesznem i nie mógł podziwiać i uznawać innej piękności, jak tylko moralną. Z natury był on wrażliwy, to jest tak usposobiony, że niewielu trzeba było rozczarowań, aby się zamknął w sobie z niedowierzaniem w sercu względem całego świata. Jak wcześnie musiał on

zostać zranionym, odepchniętym, upokorzonym w swym pierwotnym popędzie do wiary i podziwu! Jego pierwszem głębokiem wrażeniem, jako duchowej indywidualności była, zdaje mi się, świadomość o niewielkiej liczbie moralnych wartości, raczej o nieistnieniu ich, jak w chwilach rozgoryczenia dodawał. Rozczarowany w poszukiwaniu piękna, znalazł rodzaj ulgi w tem, że ze wszystkiego potrafił zedrzeć zasłonę i ukazać smutną prawdę. Naokół niego rozbrzmiewały słowa, będące mianem ideałów; mówiły one o wiecznej miłości, o potędze wiary, o sile charakteru, o Norwegczyźnie (»mały, lecz silny, jak skała lud góralski«); rozglądał się, szukał, badał i nie znalazł nic, co by w rzeczywistym świecie odpowiadało tym słowom. Tak więc z tego pociągu do ideału rozwinęła się zdolność widzenia wszędzie zawodności. Stało mu się koniecznością doświadczać wszystkiego, co zdało mu się być prawdziwem i bez wielkiego ździwienia przekonywać się o fałszu. Stało się jego namiętnością pukać we wszystko palcem, co zdało się być metalem i doznawać bolesnego zadowolenia, gdy słyszał pusty dźwięk, który jednocześnie ranił jego ucho i stwierdzał przypuszczenie. Wszędzie, gdzie napotkał ja-

kąś wielkość, przyzwyczaił się pytać, jak w »epistole do pewnej Szwedki:« »Czyż wielkość jest rzeczywiście wielką?« Miał bystre oko na egoizm i kłamstwo, które upiększa życie wyobraźni, na nieudolność, którą pokrywają polityczne frazesy o wolności i postępie i w ten sposób stało się wielkie, idealne czy moralne *niedowierzanie* jego muzą. Ono było mu natchnieniem do coraz śmielszych doświadczeń. Nic nie imponowało mu ani go nie przestraszało, ani to, co wyglądało na idylliczne szczęście życia familijnego, ani, co podobnem było do dogmatycznego pewnika w życiu społecznem. I w miarę, jak doświadczenia stawały się coraz śmielszemi, nabywał coraz większej odwagi do oznajmiania i ogłaszania na wszystkie strony rezultatu badań. Sprawiało mu to niezwykłą radość, że był duchem niepokojącym, gniewającym wszystkich tych, w których interesie leżało ukrywać błędy poza upiększającemi określeniami.

Jak stale zdarzało mu się, że naokół niego mówiono dużo o ideałach, których on nie spotkał nigdy w życiu, czuł z coraz większą pewnością i gniewem, że ludzie, jakby zmówiwszy się, milczą o najgłębszem, niemal nieuleczalnem złem, o zatraceniu ideałów — o prawdziwej, istotnej gro-

źbie. W dobrem towarzystwie przemijała ona niepostrzeżenie, jako nieprawdopodobna lub nienadająca się do opowiadania, w poezyi, jako niemiła, gdyż zbyt ostre, przykre lub rozdwajające pierwiastki wyrzucili estetycy obecnie z literatury pięknej. Tak więc ustaliło się niemal przekonanie, że Ibsen jest poetą buntu i dlatego pierwotna jego skłonność wyrodziła się w gorzki, ostry opór, aby mógł utrzymać swoje stanowisko wobec większości.

Zewnętrzność Henryka Ibsena wskazuje na właściwości, jakie ujawnił w swojej poezyi. Z twarzy jego przebija pełna tkliwości miękkość, osłonięta surową czy sarkastyczną powagą fizyonomii, która tylko chwilowo łagodnieje. Ibsen jest przysadkowaty, ciężki, ubiera się elegancko, stylowo i wygląda bardzo okazale. Chód jego jest powolny, zachowuje się z godnością, postawę ma szlachetną. Głowa wielka, interesująca, z bujną grzywą siwiejących włosów dość długich. Czoło, dominujące w twarzy jest niezwykłe, wyniosłe, szerokie a jednak kształtne, znamię wielkości i bogactwa myśli. Gdy milczy, usta ma zaciśnięte, jak by im warg brakło; zamknięte czy otwarte zdradzają one, że Ibsen jest małomówny. Siedzi też rzeczywiście w większem towarzystwie cicho, jak

niemowa, podobny do odźwiernego, strzegącego świętości swojego ducha. Umie rozmawiać we dwójkę lub w bardzo małem kółku ale i wtedy wcale nie jest wylanym. Pewien Francuz, którego zaprowadziłem przed jego biust powiedział o nim: »Wyraz ma więcej bystry niż poetyczny.« Poznać w Ibsenie poetę-satyryka, umysł refleksyjny a nie marzycielski. Lecz nąjlepsze z jego poezyj jak: *Znikły* i wiele innych wskazują, że niegdyś, w walce życia ubił on pod sobą lirycznego pegaza.

Znane mi są dwa wyrazy jego twarzy. Pierwszy, kiedy uśmiech, delikatny, dobry uśmiech łagodzi i ożywia twarz, kiedy cała serdeczność, tkliwość głębi duszy występuje w całej pełni. Ibsen jest dość nieśmiały, jakiemi są nierzadko ciężkie, poważne natury. A taki ma piękny uśmiech; uśmiechem, spojrzeniem i uściskiem ręki mówi wiele, czego by nie chciał czy nie umiał oblec w słowa. Ma też szczególny sposób, wśród rozmowy, uśmiechając się z lekka (schmunzelnd jak Niemcy mówią) z wejrzeniem dobrodusznej figlarności rzucać mimochodem bynajmniej nie dobroduszne, zawsze krótko sformułowane uwagi, w których ujawniają się wszystkie najpiękniejsze strony jego charakteru. Uśmiech łagodzi surowość sądu.

Ale znam też i inny wyraz jego twarzy, wyraz zniecierpliwienia, gniewu, słusznego oburzenia; gryząca ironia nadaje temu wyrazowi twardość, która przypomina jego słowa w pięknym, starym wierszu o Terje Vigen:

lecz niekiedy oczy skry ciskały
a biada wtedy takiemu
kto zuchwale Terje Vigenowi
urągać śmiałby gniewnemu.

Wyraz ten przyjmowała dusza poety najczęściej wobec świata.

Ibsen jest z natury pisarzem polemicznym, a jego pierwszy poetyczny wylew (Catilina) był pierwszem wypowiedzeniem wojny. Przyszedłszy do dojrzałości — zresztą niezbyt wcześnie — nie wątpił, że on sam na jednej szali a to, co nazywamy społeczeństwem — u Ibsena niemal zbiór tego wszystkiego, co prawdę płoszy i co pragnie występki pokryć pięknemi słowami — na drugiej a będzie równowaga. Często między innymi dziwacznymi paradoksami utrzymuje on, że każdego czasu istniała pewna suma inteligencyi do podziału: jeżeli poszczególne indywidua np. Goethe i Schil-

ler byli równocześnie hojnie uposażeni, tem głupszymi musieli być ich współcześni. On, zdaje mi się, jest skłonnym przypuszczać, że obdarzony został talentem w chwili, kiedy było mało osobników do podziału.

Ibsen nie czuje się wcale dzieckiem jakiegoś narodu, częścią jakiejś całości, przewodnikiem jakiejś grupy, członkiem jakiegoś społeczeństwa, czuje się tylko genialną jednostką i jedynie wierzy i czci indywidualność. Jest w tem oderwaniu się od związku naturalnego, w tem podnoszeniu jaźni swego ducha coś, co przypomina żywo czasy, kiedy on się kształcił. Pośród innych wpływów wybitnym jest wpływ Kierkegaarda. Ale u Ibsena ma ta odrębność zupełnie inne piętno. Niemałego znaczenia dla jego wyrobienia się była prawdopodobnie krańcowo różna istota Björnsona. Na osobę jakąś zawsze bardzo wpływa takie jej stanowisko, gdzie sam los wyznaczył jej przeciwstawienie. Nierzadko nieszczęściem jest dla znakomitego człowieka widzieć nazwisko swoje ciągle zestawiane z drugiem, czyby to było dla podniesienia lub nagany ale zawsze dla porównania. Niedobrowolny i niedający się zrzucić bliźniaczy stosunek może gniewać i szkodzić; Ibsenowi może

posłużył on do doprowadzenia odrębności swojej istoty do najskrajniejszego extremu.

Nikt, kto jak Ibsen wierzy w prawo i zdolności wolnego osobnika, nikt, kto tak wcześnie, jak on, stanął na wojennej stopie z całym światem nie ma pochlebnego wyobrażenia o większości. Widocznie w początkach wieku męskiego rozwinęła się u Ibsena pogarda ludzi; nie iżby od początku miał przesadnie wysokie wyobrażenie o swoich własnych zdolnościach i swojej wartości, bo on jest naturą badawczą, wątpiącą, pytającą:

»Ja pytam tylko, nie mam odpowiadać.«

a podobne umysły nie są skłonne do zarozumiałości. Widzimy dalej, jak długo szukał języka i formy dla siebie, jak niezdarnie zaczyna *Catiliną*, pod jak silnym wpływem Oehlenschlägera jest w małym, niedrukowanym dramacie *Kurhan*, jak w dawno powtórnie niewydanej *Uczcie na Solhaug* przypomina nawet miarą wiersza tak różnego duchem Henryka Hertza (zwłaszcza tegoż dramat *Svend Dyrings Hus*) jak w *Północnych rycerzach* w wielkiej mierze korzysta z charakterystycznych rysów islandzkiej sagi, zanim odważy się na własne tło

i wybitnie indywidualną formę *). Ibsen był właściwie początkowo jedną z natur, które wchodzą w życie z pewnym szacunkiem, skorym do uznania wyższości drugich, ale niepowodzenia dały mu wiarę we własne siły. A od tej chwili stają się podobne natury zazwyczaj bardziej zacięte, niż umysły pierwotnie z siebie zadowolone. Przyzwyczaiły się one ważyć drugich, dawniej uznanych, wzrokiem, niby niewidoczną wagą, uznają ich nazbyt lekkimi i odrzucają.

Ibsenowi wydają się przeciętni ludzie małymi, egoistycznymi, lichymi. Jego sposób patrzenia nie jest obserwacyą badacza przyrody, ale moralisty, a przy tej swojej właściwości zajmuje się znacznie więcej złością ludzką, niż jej ślepotą i nierozsądkiem. Dla Flauberta jest człowiek złym, ponieważ jest głupim, dla Ibsena naodwrót głupim, bo jest złym. Proszę sobie przypomnieć np. Helmera: on patrzy na wszystko głupio, najgłupiej na swoją żonę: kiedy Nora żegna się z dr. Rankiem, t. j. kiedy myśl samobójcza wyraża się w jego oczach i ona na śmierć idącemu odpowiada pełna współ-

*) Późniejsza uwaga: W przedmowie do drugiego wydania: »Uczt. na S.« dokonanego po 27 latach r. 1883. Ibsen zaprotestował przeciw przypisywanemu wpływowi H. Hertza.

czującej tkliwości, stoi on, pijany żądzą i wyciąga ramiona. Ale on jest tylko tak głupi z powodu swego fałszywego egoizmu.

A właśnie lichymi widzi Ibsen ludzi, nie złymi. Dawno zwróciłem uwagę na aforyzm Kierkegaarda w *Albo — Albo*, nadający się bardzo na hasło Ibsenowi: »Niechaj inni skarżą się na złe czasy, ja żalę się, że są nędzne, bo beznamiętne. Ludzkie myśli są cienkie i słabe, jak koronki, tak godne pożałowania, jak dziewczęta, które je robią. Ich serc pragnienia są zbyt marne, aby były grzesznemi«. Cóż innego mówi Brand, gdy żali się na Bóstwo obecnego pokolenia, przeciwstawiając Mu własnego Boga, własny ideał?

Jak pokolenie, siwieje Bóg jego,
więc go malują, jak miesiąc łysego.
Lecz ten Bóg moim nie jest bynajmniej
twój jest to wichr, mój, orkan co najmniej.
. . . .
i młodym on jest, dzielnym i silnym
nie zaś jak stary kum drżącym, chwiejnym.

Cóż innego mówi guzikarz? Odpowiada on Peer Gyntowi niemal taksamo, jak w Heiberga

Dusza po śmierci odpowiada Mefistofeles »Duszy«. Peer Gynt nie zasługuje na ogień piekielny, trzeba go włożyć napowrót na łyżkę odlewacza i przetopić, on nie był grzesznikiem, gdyż powiedzianem jest: »trzeba siły i potęgi do grzechu, a on był miernotą.«

więc iść mi musisz do odpadków kotła
by wraz z innymi para cię wymiotła.

Peer Gynt jest w pojęciu Ibsena typowym wyrazem narodowych błędów norwegskiego ludu. Wzbudzają one w nim, jak widzimy, mniej grozy niż lekceważenia.

To zapatrywanie wyjaśnia nam nawet te prace młodociane Ibsena, w których oryginalność poety jeszcze nie jest rozwiniętą. Wprawdzie np. Ibsena Margit w *Uczcie na Solhaug* musi duńskim czytelnikom przypominać Hertza Ragnhildę, lecz postać ta jest z całkiem innego metalu, niż u Hertza, jest twardszą, dzikszą, bardziej stanowczą. Współczesna kobieta, kochająca beznadziejnie, czułaby się bliżej spokrewnioną z Ragnhildą, niż z Margit; Margit bowiem dowodzi, że ona, czytelniczka jest dzieckiem słabego czasu bez odwagi i konsekwen-

cyi uczucia, zaprzepaszczona w połowiczności. A dlaczegóż wraca Ibsen w *Północnych rycerzach* do dzikiej tragedyi i wielkiej grozy sagi Volsungów? Aby ten obraz przedstawić współczesnym, aby zaimponować, zawstydzić obecne pokolenie, wskazując na wielkość przodków, ich namiętności, które bez ubocznych względów, niekrępowane rzucały się przeciw opinii, ich dumę i siłę, która, nieskora do słów, milczy i działa, milczy i cierpi, milczy i zabija, wskazując te wole żelazne, te serca złote, te czyny, których lat tysiące nie zdołały w niepamięć puścić — a teraz przyjrzyjcie się sobie w zwierciedle! — mówi niejako Ibsen.

Jeżeli chcemy widzieć to wojownicze pathos w jego pierwszym wybuchu: jest nim Catilina, pojęty z pełną sympatyą kandydata artium. Catilina gardzi i nienawidzi społeczeństwa rzymskiego, gdzie panuje gwałt i prywata, gdzie się dochodzi do władzy przez podstęp i intrygę i sam jeden buntuje się przeciw społeczeństwu. To samo wojownicze pathos w jednem z ostatnich dzieł Ibsena, jego cudnym dramacie *Nora* — brzmi stłumione ale niemniej ostre, w ustach kobiety. Gdy Nora, ten skowronek, wiewiórka, dziecko budzi się wreszcie i mówi: »Muszę się postarać dojść do po-

znania, kto ma słuszność: społeczeństwo — czy ja«, kiedy to wątłe stworzonko odważa się stanąć samo naprzeciw całemu społeczeństwu, czujemy, że to jest córka Ibsena. A zbadawszy wreszcie to wojownicze pathos w jego ostatnim, dla wielu strasznym wybuchu, jakim jest replika pani Alving o oficyalnej nauce społeczeństwa: »Chciałam tylko dotknąć jednego węzła, lecz gdym go rozwiązała, rozleciało się wszystko — i poznałam, że to był szew maszynowy« — słyszymy pomimo całego odstępu, dzielącego poetę od stworzonej postaci, między słowami westchnienie ulgi, że wypowiedział swój sąd, chociaż nie bezpośrednio.

U Catiliny i u pani Alwing, Ibsena pierwszej i ostatniej postaci, widzimy to samo uczucie odosobnienia, co i u innych: Falka, Branda, Nory i to samo rozpaczliwe rozbijanie głowy o mur.

Znanem imieniem na tego rodzaju zapatrywania na świat i ludzi w nowożytnej Europie jest: pessymizm. Ale pessymizm ma wiele rodzajów i odcieni. Może on być jak u Schopenhauera i Hartmanna przeświadczeniem, że życie samo jest złem, że suma radości niknie w porównaniu z sumą cierpień i bólów, objętych życiem ludzkiem. Dąży on do tego, aby dowieść nicości najwyższych

dóbr, dowieść, jak młodość jest smutną, jak praca bezradosną, jak próżną rozrywka sama w sobie i jak bardzo jesteśmy z przyzwyczajenia obojętni na to wszystko, na mocy nauki Schopenhauera, zalecającego ascetyzm lub Hartmanna, nakazującego pracę nad postępem cywilizacyi, z tem jednak przeświadczeniem, że każdy krok w postępie kultury sprowadza spotęgowane poczucie nieszczęścia na pokolenie ludzkie. To nie jest pessymizm Ibsena. I on uznaje świat złym, ale nie podnosi kwestyi, czy życie jest dobrem. Jego sposób patrzenia jest czysto moralnym.

Pessymistyczny filozof zajmuje się iluzoryczną naturą miłości, dowodzi, jak mało przyjemności ona daje, jak właściwie ułudą tylko jest szczęście, jakie ona przynosi, bo wcale nie ma na celu szczęścia jednostki, lecz możliwie największą doskonałość przyszłego pokolenia. U Ibsena nie polega komedya miłości na nieuniknionej erotycznej iluzyi — ta wydaje mu się wyższą nad wszelką komikę i posiada zupełną jego sympatyę — lecz na osłabieniu charakterów, na filisterskiem traktowaniu poezyi, którego następstwem są mieszczańskie związki, oparte pierwotnie na erotycznym gruncie. Że niedoszły misyonarz po zaręczynach

zamienia się w nauczyciela szkoły dziewcząt — oto jest przedmiot *jego* satyry, dla niego jest to komedyą miłości. Tylko w jednem miejscu, także tylko na chwilę wzniósł się ponad zwykłe, moralne pojęcie kwestyi erotycznej, nie porzucając jednak satyrycznego stanowiska, a mianowicie w wierszu »Zawikłania« nietylko najdowcipniejszym, ale i najgłębszym utworze poetycznym Ibsena.

Pessymistyczny filozof zastanawia się chętnie nad niedostępnością szczęścia zarówno dla pojedynczych osobników, jakoteż i dla mas. On wykazuje, że rozkosz wymyka się nam z rąk, że wszystko, czego pragniemy, za późno się nam dostaje, że to, do czego się zbliżymy bynajmniej nie sprawia takiego samego wrażenia, jakiem pożądanie nam je przedstawiało; w znanem oświadczeniu Goethego, że w ciągu lat 75 nie miał czterech tygodni prawdziwej przyjemności lecz toczył kamień, który ciągle na nowo musiał podnosić, widzi ostateczny dowód niemożliwości szczęścia, bo czego nie osięgnął Goethe, ulubieniec Boga i ludzi, jakże mógłby do tego dojść pierwszy lepszy śmiertelnik! Inaczej sądzi Ibsen. Jakkolwiek jest sceptykiem, nie wątpi jednak o możliwości szczęścia. Przecież owa pani Alwing, będąca w tak

twardych warunkach jest tego zdania, że w innych mogłaby być szczęśliwą, a nawet, że jej nieszczęsny mąż nim mógł być. I Ibsen widocznie dzieli jej przekonanie. Z serca mu są wyjęte jej słowa o »napół dużem mieście«, które nie może dostarczyć żadnej radości, tylko przyjemności, żadnego celu życia tylko urząd, żadnej rzeczywistej pracy tylko zajęcie. Życie samo tu złem nie jest. Istnienie samo nie jest bezradosnem, nie, jest winowajca, a raczej wielu winowajców, gdy życie upływa bez wesela, a jako takie wytkniętem jest norwegskie społeczeństwo smutne, w swych przyjemnościach rubaszne, a w wymaganiach obowiązku bigockie.

Dla pessymistycznego filozofa jest optymizm rodzajem materyalizmu. W ogłaszaniu optymizmu widzi on przyczynę, że sprawa socyalna grozi objęciem całego świata. Według niego chodzi o to, aby pouczyć masy, że nie mają się czego spodziewać po przyszłości; tylko pessymistyczne poznanie cierpienia powszechnego może im wyjaśnić, iż dążenia ich są nierozsądne. Tego poglądu nie znajdujemy nigdzie u Ibsena. Gdzie porusza kwestyę socyalną, jak w *Podporach społeczeństwa* lub gdzieindziej, czyni to zawsze kosztem moralnej

natury. Są tam całe warstwy społeczne zepsute, całe szeregi podpór społeczeństwa zgniłe i puste. Duszne powietrze w małych społeczeństwach jest złe, w wielkich tylko jest miejsce na »wielkie czyny«. Powiew z zewnątrz, to znaczy powiew prawdy i duch wolności może oczyścić powietrze.

Gdy Ibsen uznaje świat złym, nie ma wcale współczucia dla ludzi lecz gniewa się na nich. Jego pessymizm nie jest metafizycznej natury lecz moralnej, polegający na przeświadczeniu o możliwości urzeczywistnienia ideałów; jednem słowem jestto pessymizm z oburzenia (czarny sposób widzenia z gniewu). A jego brak współczucia dla wielu cierpień wypływa z jego wiary w wychowawczą siłę cierpienia. Ci mali, nędzni ludzie tylko przez cierpienia mogą się stać wielkimi; to małe, nędzne społeczeństwo może wyzdrowieć tylko przez walkę, porażkę i plagi. On, który sam na sobie odczuł, jak przeciwności uzbrajają, który sam wypił zdrowy, wzmacniający trunek goryczy, wierzy w użyteczność cierpienia, przeciwności, ucisku. Widać to może najwyraźniej w jego *Cesarzu i Galilejczyku.*

Ibsen widocznie niemało zajmował się dziełami, traktującemi o Julianie. A przecież w jego

zasadniczem pojęciu tej postaci mało jest historycznej prawdy. Odarł on Juliana z jego rzeczywistej wielkości. Patrzył na niego, chociaż nie oczyma oficyalnego kościoła ale przecież oczyma chrześcijanina. Podnosi prześladowanie chrześcian, czego Julianowi przypisywać nie można. Pojmuje on w ten sposób Juliana, że on prześladując swoich chrześcijańskich poddanych, stał się właściwie twórcą chrześcijaństwa, to jest jego wskrzesicielem. Znaczenie powszechno-historyczne Juliana pojmuje Ibsen tak: zamieniwszy panującą na dworze i w państwie religię chrześcijańską na prześladowaną i uciskaną naukę, nadał jej Julian na nowo jej pierwotne, duchowe piętno i pierwotną potęgę męczeństwa. Wyzwany przez chrześcijan, karze ich surowo, ale kara ma skutek, jakiego się nie spodziewał. Jego dawni koledzy, ów Grzegorz, który nie miał odwagi do żadnego stanowczego działania lecz miał »swoje małe kółko, swoją rodzinę bronić« i który nie miał ani władzy ani zdolności do wykonania czegoś więcej i ten Bazyli, który zgłębiał naukę w swoich dobrach, powstają teraz przeciw niemu, silni prześladowaniem jak lwy.

II.

Autor nie ujawnia się całkowicie w swoich utworach, to jasne. Niekiedy nawet sprawia jego osobistość wrażenie dość sprzeczne z pismami. U Ibsena tego wypadku niema. A że owe wyż przedstawione zapatrywania, zawarte w książkach, nie są pozorem tylko, mogę dowieść różnymi drobnymi rysami, po wieloletniej znajomości.

Proszę mi pozwolić pociągnąć kilka głównych rysów tego umysłu, pewniejszych i żywszych, niż to się da uskutecznić przy pomocy jego dzieł; opierać się będę na poszczególnych, drobnych, ustnych oświadczeniach, które w formie żartu, paradoksu lub obrazu illustrują duchowe życie poety, a które, chociaż przechowane w wiernej pamięci, nie mogą naturalnie rościć pretensyi do zupełnej poprawności i na kilku uwagach, wyrażonych listownie, do ogłoszenia których Ibsen dał swoje zezwolenie.

Gdy w r. 1870 Francya leżała u nóg Niemiec krwawiąca, osłabiona, dalekim był Ibsen od dzielenia ogólnie w północnych krajach rozpowszechnionego przygnębienia z tego powodu, chociaż sympatya jego była wówczas niemal po stronie

Francyi. Gdy wszyscy jej przyjaciele wylewali słowa współczucia, pisał Ibsen: (20 grudnia 1870) ...Wypadki powszechnoświatowe zajmują zresztą wielką część moich myśli. Stara, złudna Francya leży rozdarta, gdyby też teraz i nowe, faktyczne Prusy zostały rozbite, znaleźlibyśmy się nagle jednym skokiem wpośród tworzącego się wieku. Hej, jakby to idee naokół nas huczały! I rzeczywiście byłoby to pożądane. Wszystko, co przeżywamy obecnie, to tylko okruchy zaledwie ze stołu rewolucyj poprzednich wieków, a strawę tę przecież dość długo przeżuwa się i przeżuwa ciągle. Pojęcia dążą do nowej treści i nowego określenia. Wolność, równość i braterstwo nie są już teraz temi samemi pojęciami, co za dni błogosławionej gilotyny. Tego to politycy nie chcą zrozumieć i dlatego ich nienawidzę. Ludzie chcą tylko specyalnych rewolucyj, rewolucyj zewnętrznych w polityce. Ale wszystko to drobnostki. Co zaś do rewolucyi ducha ludzkiego...«

Nikt nie zdoła przeoczyć w tym liście historycznego optymizmu, który zaznaczyłem u Ibsena. Jakkolwiek ma on opinię zwątpiałego, ma jednak najpiękniejsze nadzieje, największe zaufanie do nowego życia, które powstanie z nieszczęść. Tak,

co więcej: tylko, jak długo nieszczęścia, które towarzyszą wprowadzeniu w świat idej, istnieją, są te idee rzeczywistą potęgą. Nawet odgłosy gilotyny mało go przestraszają; przeciwnie, zlewają się harmonijnie z jego optymistycznem i rewolucyjnem zapatrywaniem na świat. Nie wolność, jako stan martwy, lecz wolność, jako walka, jako dążenie zdają mu się mieć wartość. Lessing powiedział, że gdyby Bóg ofiarował mu prawdę w prawej, dążenie do prawdy w lewej ręce, schwyciłby lewą dłoń Boga. Ibsen podpisałby się pod tem zdaniem, gdyby zamiast »prawdy« było słowo »wolność«. Jeżeli niecierpi polityków, pochodzi to stąd, że oni, jego zdaniem, traktują i pojmują wolność, jako coś powierzchownego, bezdusznego. Z Ibsena optymistycznego, rzec można pedagogicznego pojęcia cierpienia, wypływa zrozumienie jego chęci, aby Norwegia pomagała Danii w wojnie o Szlezwig. Naturalnie, jak i inni Skandynawczycy, za punkt wyjścia obrał sobie pokrewieństwo plemienne, przyrzeczenia, prawa Danii, a optymizm jego kazał korzyść uważać za kwestyę podrzędną. Na uwagę: »Dostaliście dużo batów!« Odpowiedział: »Naturalnie, dużo. Ale cóż to szkodzi, by-

liśmy też w ruchu, należeliśmy do Europy. Byle nie pozostać w tyle!«

Gdy Rzym zajęły włoskie wojska, Ibsen nie był wcale zachwyconym; pisał on o tem z żartobliwą niechęcią:

»...Tak więc odebrali nam, ludziom, Rzym, oddając go politykom. Dokąd mamy się teraz udać? Rzym był jedynem, spokojnem miastem w Europie, jedynem miejscem, używającem prawdziwej swobody, swobody wobec politycznej tyranii wolności... A ten piękny popęd do wolności — pierzchnął; ja przyznać się muszę jednak, że w wolności kocham jedynie walkę o nią, o posiadanie jej nie troszczę się bynajmniej...«

Zdaje mi się, że w tem zapatrywaniu na politykę jest coś dwoistego, poczęści wspomnienia staro-romantyczne, wstręt do panowania utylitaryzmu, wspólnego romantycznym szkołom wszystkich krajów — częścią coś osobistego, indywidualnego: wiara w siłę jednostki i skłonność do postawienia radykalnego przymusu wyboru. Hasło Branda »wszystko albo nic« nie może znaleść posłuchu u praktycznych polityków, trzymających się zasady »Codzień o mały krok naprzód!« Z natury już musi Ibsen żywić niechęć do parlamentów.

Wierzy on w indywidua, w pojedyncze wielkie osobistości; osobnik może dokonać wszystkiego i tylko osobnik. Ciało takie, jak parlament jest u niego zgromadzeniem mowców i dyletantów, co naturalnie nie wyklucza, aby nie mógł szanować poszczególnych członków parlamentu, jako takich.

Ibsenowi zawsze zabawnem się wydaje, ilekroć czyta w pismach: »i ustanowiono komisyę« lub »potem utworzono związek«. Widzi on dowód niemocy naszego wieku w tem, że jak tylko ktoś zajmuje się jakąś sprawą i poweźmie plan, uważa za najlepsze dla tej sprawy, gdy mu się uda komisyę zebrać lub zgromadzenie urządzić. Proszę sobie przypomnieć szyderczy śmiech, dźwięczący w *Związku młodzieży*.

Mojem zdaniem, Ibsen doprowadza swój indywidualizm do skrajności, o jakiej wyobrażenia nie można mieć dokładnego, sądząc tylko z dzieł jego. Na tym punkcie przechodzi on jeszcze Sörena Kierkegaarda, którego w tej dziedzinie przypomina.

Posuwa on jeszcze dalej swoją obawę, aby istota indywidualizmu nie została przytępioną i nie straciła swoich najpiękniejszych przymiotów. Mniema on, że indywiduum, aby rozwinąć wszystko,

co jego istocie jest danem, powinno przedewszystkiem stać wolne, samotne i mieć baczne oko na niebezpieczeństwa, jakie sprowadza każdy związek, nawet przyjaźń, nawet małżeństwo. Przypominam sobie jego odpowiedź na list, w którym pewnego razu, będąc w smutnym nastroju, jakiemu się w młodości chętnie daje wyraz, napisałem z lekką skargą, że mam mało a raczej wcale nie mam przyjaciół. Ibsen odpisał (6 marca 1870):

»...Mówi Pan, że Pan w kraju nie ma przyjaciół. Dawno o tem myślałem. Jeżeli się tak, jak Pan, stoi w ścisłym stosunku do zadania swego życia, nie można mieć pretensyi do zachowania przyjaciół... przyjaciele są kosztownym zbytkiem a jeżeli się kapitał swój ulokuje w jakiemś powołaniu lub w misyi życiowej, nie można zatrzymać przyjaciół. Kosztowność posiadania przyjaciół nie polega na tem, co się dla nich robi, lecz na tem, czego się ze względu na nich nie robi. Wskutek tego wiele duchowych środków marnieje. Przeszedłem to także, stąd mam za sobą pewną liczbę lat, w których nie byłem samym sobą...«

Czyż nie przejawia się tu niepokonany pociąg Ibsena do samotności i niezależności w tem ironicznem wyrażeniu: »kosztowność posiadania przy-

jaciół« i czyż w słowach tych nie widzimy wyjaśnienia głównej przyczyny stosunkowo późnego przełamania się oryginalności Ibsena? Jak wyżej zaznaczyłem, widocznie zaczął on swój zawód bez wielkiego zaufania we własne siły.

A jak przyjaźń w pewnych warunkach może się stać przeszkodą samodzielności indywidualnej, tak samo małżeństwo — dlatego nie chce Nora uważać obowiązków względem męża i dzieci za najświętsze; świętszy obowiązek ma względem samej siebie. Dlatego na Helmera: »Jesteś przedewszystkiem i głównie żoną i matką« odpowiada:

»Sądzę, że jestem przedewszystkiem i głównie człowiekiem a raczej postaram się nim zostać«.

Ibsen dzieli przekonanie Kierkegaarda, że w każdym człowieku drzemie buntowniczy duch, niezwyciężona potęga ale forma tego przekonania jest inną, niż u Kierkegaarda, dla którego wartość osobnika jest nadnaturalną, kiedy Ibsen stoi na gruncie ziemskim. Człowiek, według niego, powinien sam stać nie ze względu na wyższe siły ale na siebie samego. A ponieważ przedewszystkiem powinien być wolnym, samym sobą, stały mu się też

wszelkie ustępstwa dla świata nienawistnemi, uważał je za zły pierwiastek.

Stajemy tu wobec głównej myśli *Branda*. Proszę sobie przypomnieć, jak Brand mówi, że:

— z tych to nędznych dusz kawałów,
z tychże śmiertelnych ciał odłamów,
z tych samych głów i z tychże członków
wstanie mąż; Bóg, gdy ujrzy twór ów,
pozna Adama w nim swojego
pełnego siły i młodego.

Dlatego musi »Wszystko albo nic« Branda wydawać się tak nieludzkiem hasłem; dlatego uważa on jeszcze w chwili śmierci owego »ducha pojednania« tylko jako kusiciela, który żąda małego palca, aby chwycić całą rękę i dlatego też wraca duch pojednania w *Peer Gyncie* jako krzywy, to znaczy jako tchórzliwość, naginanie się człowieka i wykręcanie na wszystkie strony:

Bij się więc!
krzywy nie waryat.
Bij!
krzywy nie bije.

Bij się, gdyś chwat!
Wielki krzywy kończy bez walki zwycięsko.
. . . .
Wszystko zwycięża ostrożnie, choć niemęsko.

Wyrwać pokolenie z tego dręczącego uścisku »krzywego«, chwycić ducha pojednania, zamknąć go w skrzyni, zapieczętować i cisnąć w morze, gdzie ono jest najgłębszem — oto jest cel, który Ibsen, jako poeta miał na oku. To odsuwanie osobnika od wszelkiego kompromisu i naginania się jest jego rewolucyą. Zapytałem pewnego razu Henryka Ibsena, czy między duńskimi poetami jest chociaż jeden, któryby go na obecnym stopniu rozwoju interesował. Gdym przez chwilę napróżno zgadywał, odezwał się: »Chodził niegdyś w Seelandyi stary człowiek w chłopskiej sukmanie za pługiem, który miał żal do świata i ludzi, tego dość lubię.« Czyż to nie znamienne, że z pomiędzy duńskich poetów Bredahl jest najbliższym sercu Ibsena?... I Bredahl był człowiekiem, patrzącym na wszystko czarno w gniewie — zapewne, nie żaden to głęboki znawca dusz lecz w każdym razie umysł, w którego hałaśliwym napadzie *Przedsłanki burzy* słyszy się grzmot, poprzedzający piorun

Ibsena. Bredahl widzi przynajmniej tylko zewnętrzną, grubą tyranią i obłudę, gdy Ibsen szuka jej w kryjówkach serc. On jest zaledwie Ibsena oratorem rewolucyjnym:

»On skarży się od potopu do skończenia świata.« Jego wielki następca bierze się gruntowniej do dzieła:

»On z rozkoszą wysadzi łuk bombą.«

Jeżeli nazwałem Ibsena rewolucyjną naturą, muszę się właśnie obronić przed złem zrozumieniem mnie, jakoby on był naturą, marzącą o zewnętrznych, gwałtownych przewrotach. Bynajmniej. Przeciwnie! Będąc osamotnionym i czując się nim, niechętny wszelkim stronnictwom, jako takim, szlachetny, gładki w obejściu, trzymający się zdala, »oczekujący zbliżania się czasu w nieskalanej szacie oblubieńca« jest on w czysto zewnętrznem znaczeniu raczej konserwatywnym, co prawda dziwnie konserwatywnym, radykalistą, ponieważ nie spodziewa się niczego po częściowej reformie. W głębi jest on skończonym rewolucyonistą, ale rewolucya, o której on marzy i o którą walczy jest czysto duchową. Przypominam końcowe słowa w przytoczonym urywku z listu, z grudnia 1870 r. »Co zaś do *rewolucyi ducha ludzkiego.*«

Nigdy nie mogłem słów tych zapomnieć, gdyż one zawierają cały poetyczny program Ibsena — wyborny program dla poety.

III.

Badanie duchowego życia znakomitego męża doprowadzone jest teraz do punktu, w którym widzieć je możemy w oświetleniu współczesnej świadomości literackiej i dążeń. Mówię wyraźnie współczesnej nie narodowej, gdyż Ibsen jest równie wybitnie europejskim umysłem, jak Björnson, pomimo swego ogólnego wykształcenia, narodowym. Stanowisko poety w świadomości swoich współczesnych oznacza stosunek jego do idej i form swojego czasu. Każdy czas ma przecież swoje idee, które w sztuce występują w postaci materyj i ideałów.

Idee nie rodzą się u poetów. Wyłaniają się one wśród pracy myśliciela i badacza, występują, jako wielkie, genialne przeczucia o stosunku i prawach życia rzeczywistego, rozwijają się i formują pod doświadczeniem przyrodniczem, pod historycznem lub filozoficznem dociekaniem; rosną, wy-

jaśnione i wzmocnione walką za prawdę, póki, jak biblijni aniołowie, nie staną się potęgami, tronami, księstwami i nie rozwiną skrzydeł, aby opanować świat współczesny.

Poeci nie rodzą idej — to nie ich powołanie ale prawdziwi poeci przejmują się niemi, kiedy idee te jeszcze walczą i rosną, w walce zaś stają po ich stronie. Dają się im porwać i nie mogą inaczej; rozumieją je, nie ucząc się ich nigdy. Nędzni poeci, którzy nie mają ducha poetycznego tylko odziedziczoną lub zdobytą rutynę, nie mają ucha na ich głuche, podziemne nurtowania, nie mają ucha na szelest ich skrzydeł w powietrzu. Heine mówi w przedmowie do swoich »Nowych poezyj«, że gdy je pisał, zdawało mu się, jakoby słyszał szelest skrzydeł ptaka ponad swoją głową. »Gdy opowiadałem o tem moim przyjaciołom, młodym, berlińskim poetom — powiada dalej — spojrzeli po sobie ze szczególną miną i zapewnili mnie jednogłośnie, że nic podobnego im się nie wydarzyło.« Ten szelest, którego owi berlińscy poeci nigdy nie słyszeli, to był właśnie dźwięk skrzydeł idej.

Całkiem bez idej nie może jednak żaden poeta pisać; i nędzni poeci mają je, a mianowicie idee

przeszłości a ideom tym, którym mistrze starszego okresu dawali wybitnie poetyczny wyraz, oni dają niewyraźny i słaby. Współczesne idee, z reguły, wydają się im »niepoetycznemi«. Zdaje im się niemożliwem odnaleść w nich poezyę.

Ale ten, który w najwcześniejszej młodości (»w *Król. Pret.*«) napisał pamiętne zdanie: »Dla ciebie jestto niesłychane, ty zdolnym jesteś tylko do powtórzenia starego podania, ale mnie to łatwo przyjdzie, jak jastrząb łatwo chmury przedziera.« nie uląkł się nigdy myśli swojego czasu. On oblekł niejedną ideę nową w ciało i krew a ucieleśniwszy rozpowszechnił, prócz tego pogłębił niejedną współczesną myśl, wlawszy w nią potęgę swego uczucia. Jak silnie odczuwał potrzebę żywej łączności z tworzącemi się ideami, widzi się z pięknej, oskarżającej pieśni »Kłębka nici« do Peer Gynta.

Jesteśmy myślami
które ty miałeś przechować.
. . . .
Wznieść my się w dal miały
jak silny i potężny głos.
Marzenia się rozwiały
z nas został szarych nici stos.

Hasłami jesteśmy,
które ty miałeś ogłosić,
lenistwem odarteśmy
z dóbr, które miałyśmy wnosić.
Jesteśmy dziełami,
które ty miałeś wykonać,
zwątpienie nas kłami
rozdarło, by módz pokonać.

Oskarżeniem tem, jak przypuszczać należy, w chwilach upadku ducha poeta sam siebie podniecał ale nie można go sobie wyobrazić w formie samooskarżenia Peer Gynta. Czyż ten nędzny Peer mógł kiedykolwiek postawić sobie jakie hasło, czyż mógł wyrzucać sobie, że czegoś nie zrobił?!

Zobaczmy teraz, jakie to przedmioty i ideały wybiły się w tym czasie na plan pierwszy. Mojem zdaniem rozpadają się one na następujące grupy:

Najpierw ideały i przedmioty, odnoszące się do religii, to znaczy czci ludzi dla idej, które w oczach ich są siłami — dla jednych zewnętrznemi, dla drugich wewnętrznemi — i przedmioty, odnoszące się do walk między tymi, którzy uznają te siły za

zewnętrzne i tymi, którzy uważają je za wewnętrzne.

Dalej przedmioty i ideały, zajmujące się przeciwieństwami dwóch wieków, przeszłości i przyszłości, starego i młodego wieku czyli dawnego i nowego, zwłaszcza zaś walką i sprzecznością między dwoma, następującemi po sobie pokoleniami.

Nakoniec cała grupa treści i idej, zajmujących się różnicą obu płci, stosunkiem miłosnym i społecznym mężczyzny i kobiety, zwłaszcza oswobodzeniem tej ostatniej pod względem ekonomicznym, obyczajowym i umysłowym.

Co do zagadnień religijnych, widzimy je w naszych czasach traktowanemi bardzo rozmaicie, chociaż w ogóle w duchu nowoczesnym. Proszę przejść pamięcią kilka odcieni. U największego poety starszego pokolenia we Francyi, u Viktora Hugo przebija nieokreślony, panteistycznie zabarwiony deizm, pomimo namiętnej wolnomyślności widać u niego jeszcze ślady wpływu przeszłego stulecia; miłość, która jednoczy, jest wielbioną w przeciwstawieniu do wiary, która dzieli i rozszczepia. U wybitniejszych pisarzy młodszego pokolenia, jak Flaubert, przedstawiona jest religia

z naukowym chłodem lecz zawsze ze złej strony; dla niego i pokrewnych mu duchem pisarzy jest ona hallucynacyą, w którą ludzie wierzą. Największy angielski poeta naszych czasów, Swinburne, jest namiętnym, pełnym poezyi poganinem, dla którego chrześciaństwo, pojęte jako zaparcie się natury, jest nieprzyjacielem, którego on chce zgnieść. We Włoszech znalazł największy z nowoczesnych poetów tego kraju, Leopardi, spokój w podniosłym, melancholijnym pessymizmie, przechodzącym w stoiczną abnegacyę; Carducci, pierwszy z włoskich poetów żyjących jest bardziej wojowniczym. W Niemczech najlepsi poeci, jak Godfryd Keller, Paweł Heyse, Fr. Spielhagen w utworach swoich bronili pełnego ducha humanizmu, przeczącego bóstwu.

Na Północy były zapatrywania rozmaite. Duńscy poeci poprzedniego okresu byli prawowiernymi; jedyny z pomiędzy nich, filozoficznie uzdolniony J. L. Heiberg, który najpierw ogłosił się wolnomyślnym, w końcu, pozornie przynajmniej zrobił ustępstwo nauce kościoła; jedyna, silna próba, którą przedsięwzięto w Danii dla podkopania władzy kościoła, to jest gwałtowna napaść Kierkegaarda na kościół państwowy, nie była skierowa-

ną przeciw powadze nauki lecz wyłącznie przeciw życiu wyznawców jej, zwłaszcza księży, które to życie nie zgadza się z nauką. To stanowisko Kierkegaarda było miarodajnem dla duńsko-norwegskiej literatury pięknej aż do naszych czasów. Nowożytna poezya w Danii i Norwegii rzadko albo nigdy nie poruszała objektywnej strony istoty religii lecz przeważnie tylko subjektywną jej stronę; stąd to nadzwyczajne bogactwo postaci księży w literaturze po i przed porzuceniem prawowierności przez poetów. Księża w ludowych opowiadaniach Björnsona i pani Thoresen oznaczają punkt wyjścia *przed*, księża w Björnsona, Schandorpha, Kiellanda, Ibsena nowszych pracach stanowisko *po* oderwaniu się ich od kościoła.

Ibsen idzie śladem, wskazanym przez Kierkegaarda. Podobnie, jak wszyscy z jego generacyi na Północy, wyrósł on w okresie romantyzmu i zaczął niejasnym stosunkiem do religii. W naturze jego tkwiła podwójna skłonność, która go musiała narażać na wewnętrzne rozłamy: odziedziczona skłonność do mistyki i również pierwotna zdolność do bystrego, suchego rozumowania. U niewielu pisarzy znajdujemy taki niemal konwulsyjny wzlot naprzemian z takiem spokojnem trzymaniem

się prozy życia. *Brand* i *Podpory społeczeństwa* są w głównych punktach tak różne, jak gdyby je pisało dwóch różnych autorów. Pierwszy utwór jest w treści swojej czystą, skrajną mistyką, drugi jest czystą, skrajną prozą. Tamto naciągnięte do ekstremu — to dobra, mieszczańska moralność.

Kto zna północne stosunki, nie może wątpić, że *Brand*, który dał podstawę poetyckiej sławie Ibsena, dlatego tylko wzbudził taką uwagę, ponieważ książkę czytano, jako rodzaj poetycznego kazania, jako perorę, jako książkę budującą. A właściwym przymiotem poematu nie jest to, co sprawia wrażenie na tłum i co spowodowało liczne jego wydania, wcale nie; napływano do księgarń po zakupno *Branda* jak napływa ludność do kościoła, gdy przyszedł nowy, zdolniejszy ksiądz. W korespondencyi, którą Ibsen prowadził w kwestyi tego dzieła, wyraźnie podniósł, że działanie Branda, jako księdza było tylko zewnętrzną, przypadkową stroną. W liście z 26 czerwca 1869 r. pisze:

»...Branda źle zrozumiano, w każdym razie przeciw mojej intencyi... Złe zrozumienie tkwi w tej okoliczności, że Brand jest księdzem i że problemat jest religijnym. Taki sam syllogizm mógł-

bym postawić co do rzeźbiarza, polityka, jak księdza. Mógłbym był dać upust nastrojowi, który mnie pchał do tworzenia, gdybym zamiast Branda był traktował np. Galileusza (z tą różnicą, że naturalnie musiałby się ostro trzymać i nie przystać, że ziemia stoi,) kto wie — gdybym się był urodził w sto lat później, może z równą przyjemnością zajmowałbym się Panem i Pańską walką z Rasmusa Nielsena filozofią pojednania. Wogóle jest w *Brandzie* o wiele więcej przedmiotowości, niż jej przyznają, a to mnie, jako poetę...«

Chociaż w moich cytatach starannie unikam wszelkiej osobistej wzmianki, przytoczyłem ten żartobliwy zwrot ku ówczesnym, literackim polemikom, bo one wskazują, jak niewiele znaczył u Ibsena wzgląd, że Brand był księdzem. Lepszym dowodem jest oświadczenie w liście, który otrzymałem od Ibsena w czasie, gdy nosiłem się z pomysłem wstępu do dzieła *Główne prądy*. Brzmi on tak:

»..Zdaje mi się, że Pan znajduje się w tej samej krysis, jak ja, gdym się zabierał do pisania *Branda* i jestem pewnym, że Pan także znajdzie środek, który usunie z ciała chorobę. Energiczna praca jest doskonałem lekarstwem...«

Jak widzimy, według rozumienia samego poety leży punkt ciężkości *Branda* w ofiarności i sile charakteru a nie w nauce. Chociaż Ibsen z natury rzeczy jest jedynie upoważnionym do wydania sądu, jaki cel miało dzieło jego, nie docenił mojem zdaniem, owej nieświadomej siły, która skłoniła go do wybrania właśnie tego przedmiotu a nie innego. A tą nieświadomą siłą był, zdaje mi się, jego norwegsko-romantyczny pociąg do mistycyzmu. Ale nawet, jeżeli się pojmie Branda zupełnie według objaśnienia Ibsena jest podobieństwo jego do szczególnego zjawiska duchowego życia norwegskiego bardzo blizkiem. Duńczykom mimowoli nasuwa się myśl, że Ibsen był pod wpływem Kierkegaarda, bo i on kładł główny nacisk na osobistą gorliwość. Pochodzi to z naszej nieznajomości norwegskich wzorów Ibsena. Norwegski pastor Lammers, wedle twierdzenia samego poety, miał znacznie większy wpływ na stworzenie postaci Branda, niż bezpośrednio mógł oddziałać autor duński; właśnie wystąpił Lammers z powodu agitacyi Kierkegaarda.

W *Cesarzu i Galilejczyku* jest wpływ zapatrywań Kierkegaarda mniejszy, chociaż jeszcze dość silny. I tu jest męczeństwo miarą prawdy a gło-

wna myśl utworu pod względem ducha ta, że tylko taka nauka ma wewnętrzną wartość, która jest w stanie natchnąć ludzi do stwierdzenia jej krwią swoją. Ale połączony jest z tem determinizm, pojęty w duchu napół mistycznym, napół nowożytnym; dalej Schopenhauera wiara w nieświadomą i nieprzezwyciężoną wolę, nakoniec nowożytne proroctwo, że tak pogaństwo, jak chrześciaństwo zleją się w trzecie królestwo. Znamiennem dla umysłowości Ibsena jest to, że w obu jego utworach o religijnym przedmiocie wszystko, co się odnosi do walki i usiłowań jest nieskończenie wybitniejsze i bardziej udałe, niż to, co ma oznaczać pojednanie i harmonię. »Trzecie królestwo« stoi w *Cesarzu i Galilejczyku* również niepozornie w tyle, jak owo »Deus caritatis« kończące *Branda.*

Przedmioty, wzięte ze stosunku między dwoma po sobie następującymi wiekami lub pokoleniami, raczej po prostu ze stosunku między wiekami, które w nowszych pracach Rosyi, Niemiec, Danii i Norwegii traktowane były w tak rozliczny sposób, zajmowały też Ibsena w jego pierwszym okresie w *Królewskich pretendentach* a w przejściu w drugi okres w *Związku młodzieży.* Oba te dramaty są wybitnemi dziełami ale siła żadnego

z nich nie tkwi w zmyśle historycznym i historycznej bezstronności.

Królewscy pretendenci nie są istotnym dramatem historycznym; nie było zamiarem poety dać nam w szeregu obrazów dawnych czasów pojęcie o naturze ludzkiej, jak ona objawiała się w pewnych stosunkach i w pewnym czasie. Nie wyszedł on z historycznego założenia, lecz użył historyi tylko za pozór. Tło w utworze jest średniowiecznem, przedni plan nowożytnym, bo Skule Jarl jest nowoczesną postacią. Historycznie pojęty byłby Skule arystokratą czystej wody a biskup fantastą ale uczciwym, klerykałem z przekonania. Walka księcia Skule przeciw Hakonowi historycznie oznacza ostatnią, nieudałą próbę ograniczenia władzy królewskiej a walka biskupa nienawiść, uprawnioną z punktu widzenia duchowieństwa do nieprzyjaciela kościoła i uzurpatora Sverre i jego pokolenia. Tymczasem Ibsen zrobił z biskupa potwora, wcielenie ciemnoty, zazdrości, wprowadzającego do Norwegii niesnaski na długie czasy; Skule zaś, to człowiek próżny, który jednocześnie, dążąc do najwyższego celu dręczony jest nieszczęsną wątpliwością co do prawa i powołania do osiągnięcia go. Hakon i Skule stoją obok siebie, jako przed-

stawiciele dwóch wieków: wieku rozdziału i zjednoczenia. Ale ponieważ poetę o wiele więcej zajmuje pierwiastek psychiczny, niż historya, zostaje przeciwieństwo ich cofnięte na drugi plan, na korzyść przeciwieństwa indywidualnych charakterów i ich stosunku do idej. Hakon przedstawia, »ideę monarchiczną« którą powziął i którą się całkiem przejął; Skule nie przedstawia żadnej starszej, historycznej idei lecz jest uosobionem zwątpieniem. Okrada Hakona z jego idei monarchicznej, aby przez nią uzyskać prawo do tronu. Nie udaje mu się; skald wyjaśnia mu, że człowiek nie może żyć cudzą ideą życiową i on uznaje prawdę tych słów. Nie jest zupełnie oczywistą ta myśl skalda, bo dlaczegożby nie można było żyć ideami drugich, które staramy się przyswoić sobie tak, żeby w krew naszą weszły nie kradnąc ich i nie podając się przez to za ich twórców? Kradzież lecz nie życie cudzemi ideami może człowieka uczynić nieszczęśliwym. I ta też jest przyczyna nieszczęścia księcia Skule. Faktem jest, że Ibsen z natury swojej zajmuje się więcej walką jednostki, samej z sobą, niż walką historycznych potęg. Do stworzenia postaci księcia Skule i uczynienia jej pierwszą figurą dramatu pociągnęły poetę złożoność jej charakteru i

wojowniczy duch, który nawet mimo popełnionego bezprawia przewyższa blaskiem prostą, pewną zwycięstwa istotę Hakona; rozpaczna siła tkwi w tym wielkim Nuredynie, który mimo pożądania lampy, mimo kradzieży jej upaść musi. Walka między zdolnością a pożądaniem, między chęcią a możliwością, walka w duszy osobnika, którą już zaznaczył w *Catilinie* i w Gunnarze w *Północnych rycerzach* występuje tu znowu w stosunku księcia Skule do idei Hakona. Skule stoi naprzeciw idei monarchicznej, jak Julian naprzeciw chrześciaństwa przeczuwając wielkość potęgi, przeciw której walczy a stosunek jego do wielkiej, zwycięzkiej idei jest ciągle naprężony. Interes psychologiczny przytłacza historyczny.

Stosunek między dwoma po sobie następującemi pokoleniami jest także przedstawiony w *Związku młodzieży*, dramacie, który w nadzwyczaj dowcipny sposób daje parodyę dążenia młodego pokolenia bez równoczesnego przedstawienia praw jego. Nie można pracy tej zestawić z takimi utworami, jak Turgeniewa *Ojcowie i dzieci* lub *Nowiny*, które z pewną surowością dla młodszego pokolenia łączą brak względności dla starszego a mimo to oba otaczają sympatyą. Pessymizm Ibsena wy-

kluczył sympatyę. Jedynym uczciwym przedstawicielem młodszego pokolenia jest w jego utworze doktór, natura zupełnie bierna. Że on jest lekarzem, to czysty przypadek. Zdolny lekarz ma przeważnie piękną rolę w nowoczesnej poezyi, jest widocznie bohaterem na czasie. Przyczyną tego jest, że może być użytym jako uosobienie ideałów tego czasu a więc wybitnie nowożytnych: teoretycznej wiedzy, zajmującej się przeciwieństwami prawdy i fałszu, praktycznej humanitarności, zajmującej się sprzecznością między szczęściem a cierpieniem, sprzecznościami psychologicznemi i socyalnemi w jakie obfitują nasze czasy.

W dramatach Schillera i młodych Niemiec zajmuje walka o polityczną i duchową wolność główną rolę. Podobnie i różnice stanowe są w licznych niemieckich sztukach dawniejszego okresu częstym tematem a mimo to poezya nie zajmowała się tem, co obecnie nazywamy kwestyą socyalną. O wiele wcześniej ukazywała się ona we francuskich dramatach od Beaumarchais'go do czasów Victora Hugo, ponieważ tam kwestya ta była o wiele wcześniej piekącą i omawianą na publicznych dyskusyach. W literaturze pięknej naszych czasów usunęła powoli kwestya socyalna polityczną

z miejsc najwybitniejszych. Nowocześni poeci w wielu krajach czerpią natchnienie we współczuciu dla maluczkich; przypominają posiadającym ich obowiązki. Kwestya ta nie zajmowała zbytnio Ibsena, jako poety, chociaż nie rzadko ją poruszał. Gdy pisał Catilinę był zamało rozwiniętym, aby dobrze zrozumieć kwestyę socyalną; w kilka lat później skierował swoje pociski ku klasom rządzącym w ojczyźnie w *Podporach społeczeństwa*. Socyalno-politycznej tendencyi sztuka, jak wiadomo, nie miała wcale, ale pessymizm jej jest tak głęboki, że, gdy się nie zna stosunków norweskich a zwłaszcza stanowiska poety do publiczności i stronnictw, możnaby się takiej tendencyi dopatrzeć. Gdy ją wystawiono w Berlinie, niejeden z widzów (jak zapewnić mogę wcale nie z pośród najmniej rozumnych) nabrał przekonania, że sztukę napisał socyalista. Wielu osobom musiałem wyjaśniać, że twórcą sztuki jest poeta konserwatywnej partyi (ówczesnej) w Norwegii. W *Podporach społeczeństwa*, które zdają się być uzupełnieniem *Związku młodzieży*, nie przedstawił poeta, jak i w tej ostatniej komedyi obu stron kwestyi. Jak wszędzie tak i tu jest Ibsen jednostronnym.

Stosunek kobiety do mężczyzny jest jednym

z tych, które najwięcej zajmują Ibsena i odczuł go też najoryginalniej i najbardziej nowocześnie.

W jego pierwszych, młodzieńczych pracach jest ten stosunek traktowany jeszcze nieco według tradycyi. W *Uczcie na Solhaug* podjął ten sam przedmiot, co później Björnson w *Kulawej Huldzie* tj. położenie młodego człowieka, stojącego między starszą cokolwiek kobietą, którą kochał, jako młodzieniec a młodą dziewczyną, którąby chętnie poślubił — przedmiot to ogólno-ludzki, często waryowany. W Catilinie i w *Inger Gyldenlöve* przedstawił ten sam, trochę wyszukany, chociaż wzruszający motyw tj. mężczyznę, który, spędziwszy młodość szumnie, ukaranym zostaje miłością do dziewczyny, jednocześnie kochającej go, nienawidzącej i przeklinającej, ponieważ uwiódł jej siostrę i spowodował jej śmierć.

W *Komedyi miłości* po raz pierwszy bierze za przedmiot erotyczne stosunki w swojej ojczyźnie. Niemały pochop dała mu widocznie współczesna literatura norwegska. Gdy Björnson w pierwszym swoim okresie był pod wpływem baśni ludowych i poezyi ludowej, Ibsen już w pierwszych czasach mógł lot swój stosować do najwybitniejszych umysłów swojego czasu. Jest coś w pomyśle *Komedyi*

miłości, co przypomina *Córkę urzędnika* pani Collet. Śmiała ta książka zajmowała swojego czasu wszystkie norwegskie umysły, napadając również dowcipnie tylko mniej kunsztownie na zaręczyny i małżeństwa, co Ibsen w dramacie swoim przeprowadził męską, silną dłonią. W porównaniach i obrazach są dokładne ślady wpływu pani Collet. Sławne Ibsenowskie porównania herbaty od niej pochodzą. W *Córce urzędnika* powiedziane jest o miłości:

»Chroń, o ludzkości, ten pierwszy kwiat twojego życia. Bacz na jego wzrost i owoc... nie rozrzucaj lekkomyślnie jego delikatnych płatków w mniemaniu, że i grube liście są dostatecznie dobre... Nie, one nie są dość dobre. Jest między niemi tak wielka różnica, jak między herbatą, za którą my, inni mieszkańcy ziemi, przepadamy i nazywamy herbatą a tą, którą tylko cesarzowa państwa niebieskiego pije a która jest prawdziwą herbatą; ją zbiera się najpierw, a jest tak delikatną, że zrywa się ją w rękawiczkach a zbierający myli się, przypuszczam, ze czterdzieści razy.«

U Henryka Ibsena jest tak:

Ach moje Panie! każda w swojem łonie
Kryje przepiękne też »niebieskie państwo«

W którem tysiące już zarodków tonie
we wstydliwości dając się poddaństwo.

A kończy się to miejsce:

Nas dochodzą one, jak resztki sprószone
podobne jako sznur do jedwabnej nitki,
jak owoce z drzew nie rwane lecz trzęsione
to czarna herbata
co zapełnia rynki.

Ibsen tylko poprowadził dalej porównanie i dał mu trwałą formę wiersza.

Jak wiadomo niczego nie oszczędził poeta w *Komedyi miłości*. Sztuka jest satyrą na małżeństwo, która budzi tyleż sympatyi dla obrońców istniejącego stanu rzeczy, ile dla jego napastników i nie można sobie wyrobić zdania, czy według poety trzymać z tradycyą, czy ją zerwać. Pewnym jest tylko jego mizantropijny pogląd na zaręczyny i małżeństwa, jakie widzi naokół siebie. Przypominam sobie rozmowę, która w związku z tą sztuką toczyła się o miłości zaręczonych par wogóle. Zrobiłem uwagę: »Są chore ziemniaki i

zdrowe«. Ibsen odpowiedział: »Obawiam się, że ja nie widziałem żadnego z tych zdrowych.«

Wśród tego wzmaga się ciągle w dziełach Ibsena wiara w kobietę i idealizowanie jej. Czasami uderza nas doktrynerstwo, gdy np. Solweiga w *Peer Gyncie* w rodzaju *Fausta* Goethego lub Paludana-Müllera *Homo* wierną swoją miłością ratuje duszę kochanka — w tym wypadku jeszcze zbyt niegodną — a ta wiara w kobietę, którą Ibsen chciał niejako okupić lekceważenie mężczyzn jest wprowadzoną wszędzie i wywołała cały szereg pięknych i prawdziwych kobiecych postaci, jak owa Małgorzata w *Królewskich pretendentach*, która niewielu rysami nakreślona świeci niespożytą pięknością i Selma w *Związku młodzieży*, pierwszy szkic Nory. Gdy postać ta była nowością, zauważyłem w jednej z krytyk, że nie ma dość miejsca w sztuce, ale że Ibsen powinien o niej napisać nową sztukę. I zrobił to w *Norze*.

Mojem zdaniem idea wyzwolenia kobiety w nowożytnem znaczeniu, u początku zawodu Henryka Ibsena nie była mu znaną i drogą — przeciwnie, pierwotnie nie miał wcale sympatyi wielkiej do kobiety. Są pisarze, mający w sobie coś pokrewnego z istotą kobiety, są w pewnej

mierze kobiecymi. Ibsen do nich nie należy. O ile mi się zdaje, woli rozmawiać z mężczyznami, niż z kobietami i z pewnością o wiele mniej czasu przeżył w towarzystwie niewiast, niż inni poeci. Niemniej też i nowoczesne pisma, dowodzące konieczności zmiany w społecznem stanowisku kobiety, nie miały w nim nigdy zagorzałego czytelnika. Milla książka o kwestyi kobiecej, która wyszła w tym czasie, była mu, jeżeli się nie mylę, wstrętną a Milla osobistość autorska nie budziła w nim żadnej sympatyi. A mianowicie twierdzenie, raczej przyznanie się Milla, że swojej żonie zawdzięcza dużo i najlepszych rzeczy w swoich pismach, wydawało się Ibsenowi, o tak wybitnym indywidualizmie, śmiesznem.

Pomyśleć sobie! mówił, śmiejąc się — że czyta się Hegla lub Krausego, nie będąc pewnym, czy to pana czy panią Hegel, lub pana albo panią Krause ma się przed sobą!

Nie sądzę, aby u Ibsena ta niechęć do poszczególnej osobistości była samoistną, bez związku z jego uczuciem dla kwestyi kobiecej. Myślę, że u Ibsena była początkowa niechęć wywołana już to wychowaniem, już naturalnym gniewem na karykaturę emancypacyi kobiecej, a była to niechęć,

której przeznaczeniem było zamienić się w namiętne zwolennictwo. Rozsądek doprowadził Ibsena do zmiany zapatrywań. Gdy poznał, że idea ta jest jedną z najwybitniejszych kwestyj wieku, gotów jest, jako prawdziwy poeta głosić się jej organem. A gdy czytamy ostatnią scenę z *Nory*, te zdania, padające, jak cięcia miecza, Helmera:

Nikt nie złoży honoru na ofiarę tej, którą kocha — i Nory:

Robiły to setki tysięcy kobiet.

zdania, które otwierają przepaść między dwojgiem małżonków, siedzących na swoich miejscach przy wspólnym stole, przepaść straszniejszą, niż podziemia w starych, romantycznych dramatach — czujemy wtedy, że Ibsen wypełnił nietylko duszę swoją ideami swojego czasu ale rozciągnął je, uczynił skrajniejszemi i potrafił wlać je nawet w najbardziej zatwardziałe serca. Sztuka sprawiła wielkie, jeżeli nie piorunujące, wrażenie. Przez całe wieki uważało społeczeństwo przez księży i poetów opiewane małżeństwo z miłości, niezamącone przez nikogo trzeciego, za pewną przystań. A oto przystań ta pełna raf i mułu. I zdało się, że Ibsen zgasił światło.

Nastąpiły *Widma*. Znowu tu, jak w *Norze* jest

rozpatrywane małżeństwo, przeciwstawienie tamtego. Cała wielkość i finezya w *Norze* polega na tem, że Ibsen tak szczodrze wyposażył małżonka. Czego on mu nie przypisał! Jest to z gruntu uczciwy, rozsądny człowiek, znakomity ojciec rodziny, drażliwy na swoję samodzielność wobec obcych i podwładnych, wierny małżonek, surowy ale kochający ojciec, człowiek estetycznie wykształcony, z dobrem sercem i t. d. — *a jednak!* Jednak była żona tego człowieka ofiarą a małżeństwo jej pobielonym grobem.

Mąż w małżeństwie, które poeta pozwala nam podpatrzeć w *Widmach*, jest wprost antytezą uczciwości: szorstki, pijanica, bezwzględnie tonący w nadużyciach ale posiadający właściwość, wspólną rozpustnym ludziom, zdobywania serc ludzkich pozorną dobrocią — w ten sposób możliwem było żonie jego ukryć sposób życia pijaka i zachować pozory. Aby pozostać u niego, aby oddać się jemu, nietylko złożyła w ofierze swoje powodzenie i szczęście, ale została matką istoty od urodzenia skazanej na śmierć, syna, którego opanowują udręczenia śmiertelne, rozpacz, bezmyślność, idyotyzm, gdy wchodzi w wiek męski — *a jednak!* Jednak istnieje część społeczeństwa, reprezentowana przez

pastora Mandersa, uznająca, że ofiara jej samej i syna była obowiązkiem, że próba wydostania się z tego okropnego stosunku była grzechem.

Tu leży główne napięcie sztuki a przeraziło ono filistrów jeszcze bardziej, niż *Nora*. Tym razem zdawało się im, że Ibsen zgasił i gwiazdy. »Ani jednego jasnego punktu!«

Stosunek mężczyzny do kobiety jest w *Widmach* przedstawiony w nowem świetle, gdyż daje obraz stosunku do dziecka. Dramat traktuje w poetycznej formie ideę dziedziczności, przedstawioną na podstawie determinizmu, który obecnie jest ostatnim wyrazem nowoczesnej nauki w tej kwestyi; cechy, przechodzące z rodziców na dziecko stanowią tło, tło nastrojowe, pobudzające do myślenia, wskazujące na ogólną prawdę, którą oznacza tytuł a mianowicie dziedziczne przechodzenie uczuć (a przytem i dogmatów) chociaż pierwotne warunki życia znikły i ustąpiły miejsca innym, z którymi te uczucia stoją w sprzeczności.

Główny interes ze względu na duchowy rozwój Ibsena przedstawia sam wybór tego przedmiotu, po raz pierwszy bowiem widzimy tu poetę, przerywającego pierścień, którym jego indywidualizm zamykał chętnie osobnika. W liście z 1871 r.

znajduje się kilka słów, charakteryzujących wiele jego właściwości:

...Nie miałem nigdy wielkiego poczucia solidarności, w gruncie rzeczy przyjmowałem ją jako tradycyjny artykuł wiary — a jeżeli się miało odwagę całkowicie i zupełnie nie zwracać na nie uwagi, można być wolnym od tego balastu, ciążącego najwięcej na indywidualności.

Teraz, w dziesięć lat później, zrozumiał znaczenie solidarności, pojął, że »odwaga« nie znaczy nic, jeżeli chodzi o wybicie się ponad nią i że my wszyscy już od urodzenia jesteśmy solidarnie związani z osobami i stosunkami, nad którymi nie panujemy. Ibsen widocznie z każdym upłynionym rokiem wchodził w bliższy stosunek do zasadniczych idej swojego czasu...

Widzimy więc, że on, który niemal wszystkim obecnie żyjącym starszym pisarzom sięgał zaledwie do pasa w okresie romantycznym, wybił się tak, że stał się najnowocześniejszym z nowoczesnych. To jest, mojem zdaniem, jego nieśmiertelną chlubą i da pracom jego trwałą żywotność. Nowoczesność bowiem nie jest tem samem, co przygodność, lecz jest to sam płomień życia, jego iskra, dusza idei pewnego wieku.

Niezadowolenie, jakie wywołały *Widma* w pewnych kołach i niezręczna krytyka, której przedmiotem była ta sztuka, z pewnością nie wpłynęły hamująco na twórczość Ibsena ale w pierwszej chwili mogły go przygnębić. Pisał o tem:

... Gdy pomyślę, jak leniwie, ciężko i nieudolnie postępuje zrozumienie mnie w ojczyźnie, gdy dochodzę do przekonania, jak nizkim jest tam sposób myślenia, ogarnia mnie tak głębokie zniechęcenie, iż zdaje mi się niejednokrotnie, że chętnie zakończyłbym natychmiast swoję literacką działalność. U nas właściwie nie trzeba żadnych dzieł poetycznych; równie dobrze zastąpią je *Wiadomości ze Storthingu* lub *Luterski tygodnik*. Zresztą istnieją przecież gazety stronnictw. Nie mam żadnych zdolności na obywatela państwa, tem mniej na ortodoksa; a do czego nie czuję uzdolnienia, od tego się powstrzymuję. Dla mnie jest wolność najwyższym i pierwszym warunkiem życia. U nas mało się troszczymy o wolność, tylko o swobody, większe lub mniejsze według stanowiska stronnictwa. Bardzo się też przykro czuję dotkniętym niezręcznością i prostactwem naszych publicznych dyskusyj. Przez bardzo chwalebne dążenie, aby zrobić nasz naród społeczeństwem demokratycznem,

zaszło się niespodzianie dość daleko na drodze do uczynienia nas społeczeństwem plebejów. Szlachetność ducha zdaje się u nas zanikać...«

Burza przeciw *Widmom* nie mogła na Ibsenie sprawić innego wrażenia, jak utwierdzić go w przekonaniu o głupocie większości. Pisał o tem do mnie (3 stycznia 1882):

»Björnson mówi, że większość ma zawsze słuszność. I jako polityk-praktyk musi tak mówić. Ja przeciwnie z konieczności twierdzę: mniejszość ma zawsze słuszność. Rozumie się, nie myślę o mniejszości zacofańców, którzy wypłynęli z pośród wielkiego centrum, które u nas nazywa się liberałami; ale myślę o mniejszości, która pierwej tam dochodzi, gdzie większość jeszcze nie doszła.*)

Korzystnie wróży o przyszłych pracach Ibsena ta okoliczność, że o ile stawał się bardziej nowoczesnym, stawał się też i większym artystą. Idee czasu nabierały u niego znamion indywidyów, nie symbolów. W młodszych latach miał pociąg do wielkich obrazów myśli, Brand, Peer Gynt i t. d. lecz dziwna! im więcej miał pomysłów, tem one

* Późniejsza uwaga: W tych słowach leży zarodek »Wroga ludu«.

były jaśniejsze i tem artystyczniej umiał je przedstawić. Technika jego postępowała coraz wyżej. W *Norze* prześcignął techniką najsławniejszych francuskich dramaturgów a w *Widmach* okazał (mimo braku umotywowania pożaru schroniska) pewność, prostotę, subtelność w sytuacyach dramatycznych, przypominających starożytną tragedyę z czasów Sofoklesa (Król Edyp).

Ten ciągły postęp jest wypływem traktowania sztuki seryo przez Ibsena oraz jego sumiennej pracy. Pisze on bardzo powoli, przepisuje i przepisuje swoje dzieła, póki nie leżą przed nim pięknie napisane bez najmniejszej poprawki, każda stronica równa i trwała, jak płyta marmuru, której ząb czasu nie śmie naruszyć. To ciągłe postępowanie do doskonałości wypływa także z tego, że Ibsen jest tylko poetą i nigdy nie chciał być czem innem, jak poetą. Zdaje się, jakoby coś zimnego, wygasłego tkwiło w autorze, którego nie zapali żadna zewnętrzna pobudka do zabrania głosu, którego nic z tego, co się naokół niego dzieje, nie wzburzy i nie natchnie. Jedyne artykuły dziennikarskie, jakie Ibsen w ostatnich 15 latach napisał, tyczyły się głównie jego praw względem wydawców lub bezradności wobec grabieży tłoma-

czów obcych — a więc głównie jego prywatnych, osobistych spraw. Ale nie można zapominać, że właśnie to chłodne usuwanie się dozwoliło mu mieć ciągle na oku mistrzostwo swej sztuki, jako monomanią, jako ideał, nigdy nieschodzący z myśli, który osięgnął. Trudno sobie wyobrazić większe przeciwieństwo, niż to, jakie zachodzi między tym poetą, samotnikiem, ze wszystkich stron zamkniętym od otoczenia na Południu, który, nie sprzeniewierzywszy się ani na włos swojemu powołaniu, tworzy i wydoskonala arcydzieła sztuki a jego wielkim kolegą z zawodu na Północy, który pełnemi, zbyt pełnemi rękami zalewa prasę wielkimi i małymi artykułami w politycznych, socyalnych i religijnych kwestyach, hojnie szafuje swojem imieniem, nigdy nie pamięta o mądrej nauce, zalecającej rzadkie ukazywanie się, aby dać odczuć brak swojej osoby, pisze pieśni, miewa mowy, agituje, jeździ ze zgromadzenia ludowego na zgromadzenie i najlepiej się czuje na mownicy, wśród tysiąca przyjaciół i setek przeciwników, który utrzymuje w całej grupie ducha, mocą swojej osobistej dzielności i sztuki.

Henryka Ibsena nie można porównać z żadnym z obecnie żyjących poetów i żaden na niego

nie wpływa. Do umysłów, które w nowożytnej literaturze stoją w jakiemś, chociaż odległem pokrewieństwie do niego, możnaby chyba zaliczyć dwóch zmarłych, niemieckich poetów Ottona Ludwiga i Fryderyka Hebbla, którzy zresztą są o wiele mniej współcześni, niż on. W cietości satyry przypominają go nieco: Dumas i Sardou; Sardou Rabagas (1871) przypomina Stensgaarda (1869). Lecz z Björnsonem, którego imię ciągle wpada pod pióro, gdy się o Ibsenie pisze, ma pomimo całej różnicy charakterów podobieństwo, jakie powoduje współplemienność i współczesność, współzawodnictwo w obrabianiu przedmiotów i wspólność wykształcenia. Że Ibsen napisał *Związek młodzieży*, pobudziło to Björnsona do napisania mieszczańskiej sztuki. Gdy Björnson napisał *Bankructwo*, nabrał Ibsen ochoty do obrobienia przedmiotu w *Podporach społeczeństwa*. Björnson musiał, jak mi opowiadał, zmienić zdanie w rękopisie *Kurzu*, ponieważ znalazły się równobrzmiące słowa w Henryka Ibsena *Widmach*, które wyszły przed wydrukowaniem owej noweli. Przyczyną tego podobieństwa jest identyczny przebieg rozwoju u obu poetów. Henryk Ibsen wcześniej od Björnsona umiał się przebić przez starohistoryczne,

podaniowe, fantastyczne przedmioty, gdyż swobodniejszy, oderwany od ojczyzny, stojący w samem środowisku współczesnych idej, miał mniej pierwiastków, któreby go powstrzymywały od pójścia za głosem czasu, mniej naiwności i mniej pietyzmu. Ale różnica czasu między przejściem obu poetów od przeważnie romantycznego do przeważnie realistycznego poglądu na swoje przedmioty, ograniczyła się do kilku lat i zniknęła wobec dziwnej jednorodności w podziale ich życia poetyckiego na pojedyncze okresy. Można, sądzę, porównać Björnsona i Ibsena z dwoma staro-norwegskimi królami Sigurdem i Eysteinem, którzy w sławnym dyalogu, jakiego między innymi i Björnson użył w *Sigurdzie Jorsalfar*, wynoszą swoje zasługi jeden nad drugiego. Jeden siedział w domu i cywilizował swoją ojczyznę, drugi oderwał się od niej, jeździł po świecie i swojemi dzikiemi, trudnemi wyprawami przyniósł chlubę narodowi. Każdy z nich miał swoich wielbicieli i kłótliwy dwór, który wynosił jednego kosztem drugiego. Ale oni byli braćmi, chociaż przez jakiś czas żyli w niezgodzie, a jedynem wyjściem było rozwiązanie, znajdujące się w sztuce: zgodny podział państwa między obu.

Wrażenie trzecie

(1898)

podaniowe, fantastyczne przedmioty, gdyż swobodniejszy, oderwany od ojczyzny, stojący w samem środowisku współczesnych idej, miał mniej pierwiastków, któreby go powstrzymywały od pójścia za głosem czasu, owej nawoności i szczytnego pietyzmu. Ale różnica czasu między przejściem obu poetów od przeważnie romantycznego do przeważnie realistycznego poglądu na swoje przedmioty, ograniczyła się do kilku lat i zniknęła wobec dziwnej jednorodności w podziale ich życia poetyckiego na pojedyncze okresy. Można, sądzę, porównać B[illegible] z owemi staro-norweskiemi królami Sigurdem i Eysteinem, którzy w sławnym dyalogu, jakiego między innymi Björnson użył w *Sigurdzie Jorsalfar*, wynoszą swoje zasługi jeden nad drugiego. Jeden siedział w domu i cywilizował swoją ojczyznę, drugi oderwał się od niej, jeździł po świecie i swojemi dzielnemi, trudnemi wyprawami przynosił chlubę narodowi. Każdy z nich miał swoich wielbicieli i kłótliwy dwór, który wynosił jednego kosztem drugiego. Ale oni byli braćmi, chociaż przez jakiś czas żyli w niezgodzie, a jedynem wyjściem było rozwiązanie, znajdujące się w sztuce: zgodny podział państwa między obu.

Zupełnie naturalną rzeczą było, że przed 16 laty charakterystykę Ibsena zakończyłem zestawieniem go z Björnsonem. Od tego czasu rozwijał się Ibsen tak intensywnie i stale, tak wysoko wzbił się poetycznym polotem, że prześcignął zarówno swoich, jak obcych współzawodników. Sława jego stała się w dosłownem znaczeniu tego słowa, światową. Nazwisko jego dało początek francuskim i angielskim wyrazom (a może i w innych językach istnieją one) *Ibsenizm i Ibsenit;* żadnym z północnych poetów czy autorów wogóle nie zajmują się współcześni do tego stopnia; u progu starości należy on jeszcze do przedniej straży ducha tak, że prace jego, jak utwory najmłodszych pisarzy, bywają zwalczane, wyśmiewane, kochane i ubóstwiane.

Duchowa jego postać nie mogła się z gruntu zmienić w ciągu tych lat 16; na to były cechy jego umysłu zbyt wybitnemi; tymczasem przybyły

mu rysy, które wewnętrzną postać jego uczyniły jeszcze pełniejszą ducha a prócz tego danem było autorowi niniejszej rozprawy poznać niektóre dotychczas niewydane lub zupełnie nieznane młodzieńcze prace Ibsena, rzucające nowe światło na inne, wczesne jego dramata.

I.

Gdy Henryk Ibsen w r. 1850 przygotowywał się do egzaminu, wykończył podczas feryj Zielonych świąt małą, nigdy samoistnie nie wydaną, jednoaktową sztukę *Kurhan*, wystawioną w teatrze w Krystyanii we wrześniu i październiku tegoż roku, ogółem trzy razy. W r. 1854 wyszła ona częściowo w zmienionem opracowaniu jako fejleton do »Bergenske Blade«. W styczniu r. 1854 i lutym 1856 wystawiono ją jeszcze dwa razy w teatrze w Krystyanii.

Gdyby się nie wiedziało, kto był autorem, nikt nie byłby przypuszczał, że to jego praca, tak zależnym jest tu jeszcze Ibsen od swoich pierwowzorów. Ton wiersza, dobór wyrazów, język zarówno, jak przedmiot, pojęcia ludzi starożytnej

Północy, cała treść uczuciowa i myślowa zdradza młodego i natchnionego ucznia wiekowego już wówczas Oehlenschlägera. Dobry i lekki wiersz ma dźwięk Oehlenschlägerowskiego, postaci zdają się nam wyjęte z tragedyi lub tragicznej idylli Oehlenschlägera.

W tym wczesnym okresie nie zbudził się jeszcze w Ibsenie krytycyzm co do poetyckiej tradycyi. Dzielił on przyjęte wówczas zapatrywania. Przedmiotem sztuki jest cześć dla starożytnej Północy, którą poeta wypełnił pierś młodej dziewczyny, pochodzącej z Południa. Silniej nieco od Oehlenschlägera akcentuje młody Ibsen surowość i okrucieństwo, z jakiem obchodzili się Wikingowie, ale mimo to stoją oni przed nim w pełnem świetle, a ta cześć jego dla nich występuje tem silniej, że zamkniętą jest w marzeniach młodej dziewczyny o północnych rycerzach. Jak tu Blanka marzy o Północy i tęskni do niej, zachwycona czynem modrookiego wodza Wikingów, taksamo w Oehlenschlägera *Tordenskjold* młoda, angielska miss Carteret, nie widząc nigdy przedtem przedmiotu swoich zachwytów, żyje tylko myślą o duńskim rycerzu; podobnie też wzdychała Marya w *Vaeringerne* do Haralda Haarderaade.

W sztuce kryje się zapatrywanie Ibsena, że prawdziwe życie przeniosło się wówczas z Południa na Północ. Na Południu kwitło ono oddawna w czynach i sztuce, tam życie drgało »w kamieniu, na płótnie« jak mówi utwór; przeciwnie na Północy, gdzie natura była pierwotną a sztuka jeszcze się nie rozwinęła, pulsowało życie silnie. A właśnie to samo utrzymywał Oehlenschläger.

U Ibsena jednak czuć mniej zamiłowania do północnego pogaństwa kosztem południowego chrześciaństwa, niż w Oehlenschlägera *Hakon Jarl*, *Palnatoke*, *Vaeringerne*. Wyższość Blanki, modlącej się za nieprzyjaciół, mięsza poganina Północy. Napróżno usiłuje młody król oprzeć się temu silnemu wrażeniu. U Oehlenschlägera, w *Hakonie Jarl* wypowiada Auden (Odyn) do Olafa Trygvasona, wprowadzającego chrześciaństwo, te pamiętne słowa:

Chłopcze, zostaw sosny moje!

W podobny sposób odpowiada Blanka, utrzymując, że skoro jej wiarę zaszczepiono na północnej ziemi, kwiaty okryją nagie skał ściany:

Niechaj świecą skały
Nagiemi ściany, aż się w dół zapadną.

A Blanka ma słuszność; z jej postacią wstępuje nowy duch w dom wodza Wikingów. Pod jej wpływem łagodnieje on i szlachetnieje. W sztuce tej występuje idea dobra, jako najwznioślejsza; nie siła, lecz dobroć jest najlepszem na świecie dla Ibsena, mającego lat 22, jak dla Oehlenschlägera w jego 70 roku życia. Później stał się ten ideał jego nieco dyalektycznym, jak świadczy ciotka Julia w »Hedzie Gabler«.

Stary Wiking, który pozostał na odległej wyspie i w końcu postanawia tu życie zakończyć, słabem naszkicowaniem przypomina znowu postaci Oehlenschlägera a mianowicie bohatera *Dwóch naramienników*. Postanowienie skalda pozostania przy nim, aby mu kiedyś oczy zamknął i *Drapę* zaśpiewał — to rys staro-romantyczny.

Lecz mimo całego podobieństwa występuje przecież budzące się poczucie samodzielności młodziutkiego poety w ostatnich wierszach sztuki. Blanka wypowiada tu przepowiednię, że, gdy bohater wzniesie się do Walhalli z kurhanu, gdzie go złożono:

> Wstanie też wtedy z mogiły Północ
> Do pracy ducha, zbrojna w myśli moc.

przepowiednię, wychodzącą po za obręb sztuki, wiersz (także charakterystyczne) który w rękopisie znajdującym się w bibliotece teatru bergeńskiego dodany był własną ręką Ibsena. A w tych słowach wcale niedwuznacznie wypowiedział poeta silną i uzasadnioną wiarę w przyszłość.

Jak *Kurhan* dowodzi głębokiego wpływu północnych tragedyj na młody umysł Henryka Ibsena tak wykazuje *Olaf Liljekrans* wraz z *Ucztą na Solhaug*, że średniowieczne pieśni bohaterskie aż do jego 30 roku życia były mu źródłem, z którego by dramatyczna poezya i nowszych czasów mogła z korzyścią czerpać przedmioty.

Sztukę naszkicował poeta w r. 1850 i wtedy zaczął ją pisać, ale skończył dopiero w r. 1856, a przedstawiono ją dwa razy w teatrze w Bergen 2 i 4 stycznia 1857 roku.

Całą nowoczesną poezyę duńsko-norwegską, o ile ona nie usiłuje odtworzyć współczesnej rzeczywistości, można cofnąć do trzech literackich źródeł: islandzkiej literatury Eddy i sag, pieśni ludowych i Holberga. Henryk Ibsen był pierwotnie jak reszta północnych talentów pod wpływem wszystkich trzech źródeł.

Nikt, komu obcymi są północne języki, nie

potrafi zrozumieć czaru, jaki wywiera styl i melodya pieśni ludowych na umysły Północy. Piękne pieśni w *Des Knaben Wunderhorn* oddziaływały może podobnie na umysły niemieckie ale, o ile mi wiadomo, nie udało się żadnemu poecie niemieckiemu stworzyć miarę wiersza, nadającą się do dramatu, któraby posiadała metaliczny dźwięk i mocną, silną woń średniowiecznych pieśni ludowych.

Jeżeli *Svend Dyrings Hus* Henryka Hertza swojego czasu sprawił tak wielkie wrażenie i wywarł tak głęboki wpływ, to tylko dlatego, że tu po raz pierwszy użyto miary wiersza, pokrewnej pieśniom bohaterskim, posiadającej równie wielką żywość, jak wiersz Pieśni Nibelungów a zarazem dramatyczną siłę, nie ustępującą pięciostopowym jambom. Henryk Ibsen dowiódł słusznie, że *Svend Dyrings Hus* pod względem wzajemnego stosunku głównych postaci zawdzięcza więcej Kleista *Kasi z Heilbronn* niż jego *Uczta na Solhaug* sztuce Hertza. Ale zarówno *Uczta na Solhaug* jak i *Olaf Liljekrans* wykazują zastosowanie w dyalogowanych partyach tonu i stylu bohaterskich pieśni, czego genialny przykład dał Hertz. Nie sądzę, aby to wynoszenie Hertza, jako pierwowzoru zmniejszyło

w jakikolwiek sposób znaczenie Ibsena. Od tego lub owego musiał się przecież i największy geniusz nauczyć.

Olaf Liljekrans przedstawia główny interes, jako świadectwo, jakie ta sztuka daje sile zamiłowania Ibsena do ducha i tonu bohaterskiej pieśni, zdradzając równocześnie miejscami instynktowny sceptycyzm poety dla świata romantycznego, który go jeszcze przez tradycyą wiąże. Zlał on tu rozmaite romantyczne elementy: najpierw pieśń o panu Olafie, którego zwabia do siebie królowa olch właśnie, gdy wyjeżdża na wesele, jak wiadomo, jednę z powszechnie znanych, średniowiecznych pieśni, która między innemi użytą jest w Heiberga *Elverhöj* i Gade'go *Elverskud* — dalej opowiadanie o młodej dziewczynie *Rypen i Justedal*, (takim był pierwotny tytuł *Olafa Liljekrans*) która podczas czarnej śmierci sama jedna pozostała przy życiu w dolinie i żyła tu samotnie, trwożliwa, jak pardwa, aż ją znaleziono, wychowano i szczęśliwie za mąż wydano.

Język jest w tym utworze, jak w pierwotnych wydaniach wszystkich młodzieńczych prac Ibsena czysto duńskim; w całym dramacie znajdzie się może tuzin norwegskich wyrazów a niema ani je-

dnego nieduńskiego zwrotu, co potęguje wrażenie, że ma się do czynienia z młodocianym uczniem duńskiej szkoły poetyckiej. Wiersz jest piękny i płynny bez wybitnej oryginalności. Wartość dzieła, jako sztuki dramatycznej jest niewielką. Bohater, rycerz Olaf, okazuje dziecięcą, niemal nędzną zależność od matki i co za tem idzie, brak wszelkiej stanowczości. Częścią mocą braku energii bohatera, częścią mocą upodobania Ibsena, jako początkującego dramaturga w wywołaniu zawikłań przez nieporozumienia i pomyłki, napina się akcya w sposób czysto zewnętrzny, kiedy bohaterka *Alfhilda* ukazuje się strojna, w szatach oblubienicy w nadziei, że poślubi swego kochanka, który nie powiedział jej nic o tem, że wraca do swojej dawnej narzeczonej, z którą ślub ma się odbyć tego samego wieczora. Następuje katastrofa, sprowadzająca usiłowanie podpalenia i ucieczkę na pół obłąkanej Alfhildy, dalej widoki upadku i kary oraz śmierci podpalaczki — a wszystko to rozwija się harmonijnie i łączą się dwie pary małżeńskie.

Dla nas, współczesnych ma ten młodzieńczy utwór Ibsena znaczenie nie dla swojej romantyczności, lecz dla zawartych w nim elementów, zapowiadających czas pozaromantyczny w życiu

poety i jego wybitnie satyryczną czy też gorzko-pessymistyczną poezyą. Elementa tego rodzaju znajdują się w ostatnich dwóch aktach.

Alfhilda jest córką śpiewaka i grajka Thorgjerda, który od dzieciństwa wpajał w nią poetyczny, idealny pogląd na życie i śmierć, zwłaszcza na śmierć. Uczył ją, że ona nie jest niczem innem, jak jasną boginią, uwalniającą cierpiącego i walczącego człowieka od trosk; przysposabia mu ona łoże z lilij i róż i na tem kwiecistem łożu wiezie go do nieba, gdzie żyje dalej w pokoju i chwale. Już w drugim akcie odkrywa Alfhilda, że śmierć bynajmniej tem nie jest, a raczej pogrzebaniem jest i nędzą a po chwili mówi cicho, w zamyśleniu:

Nie taką była śmierć w pieśni mego ojca.

W sposobie przeciwstawienia rzeczywistego życia fantazyi jest coś, co przypomina *Peer Gynta* jak wogóle w romantyczno-lirycznych ustępach, niekiedy w płynności wiersza odnajdujemy zapowiedź stylu, w którym Peer Gynt, jako młodzieniec, wyraża swoje sny poety kłamcy. Następujący ustęp przypomina zupełnie repliki, wymie-

niane podczas pobytu Peer Gynta u starca z Dowru:

Zaprawdą: dużo radości, wesela
Nie zazna tu nikt z ludzi wiela —
Nie słyszałaś o skarbach króla gór
Co błyszczą nocą, ni to złota wór?
Lecz gdy się dotknąć ich zechcesz rękami
Staną się żwirem i suchemi źdźbłami.
Słuchaj Alfhildo! może się zdarzyć
Że życie równie się złoży,
Nie zbliżaj się i stój na straży
Nie daj paluszków poparzyć.
Prawda, że błyszczą, jak gwiazdy na niebie,
Lecz wtedy tylko, gdy zdala od ciebie.

Bardziej charakterystycznym jest ustęp w trzecim akcie, gdzie Ingeborga i Hemming, uciekłszy z domu, aby uniknąć nienawistnych związków, próbują urządzić się idylicznie w górach. Postanawiają żyć tylko z polowania i rybołowstwa. Okazuje się, że Hemming nie ma ani łuku ani przyborów do łowienia ryb a Ingeborga nie jest w stanie obyć się bez swoich pokojowych, bez towarzystwa ludzkiego, bez tańca i śpiewu. Żadne

z nich nie może żyć poza społeczeństwem, które właśnie porzucili. Żadne z nich nie może ani pierwszego dnia nawet znaleść w miłości tej nieprzepartej i potężnej siły, która by im pozwoliła zapomnieć o wszelkich niedostatkach. Oto moment, sytuacya, zapowiadająca podobne w *Komedyi miłości*, kiedy Guldstad wykazuje Svanhildzie znaczenie dóbr praktycznych i ziemskiego dostatku.

Bardzo prawdopodobnem jest, że przytoczone wyżej miejsca nie były nakreślone w pierwotnym szkicu, lecz zostały dopiero wprowadzone w r. 1856.

Prawdziwie Ibsenowską jest w sztuce ostatnia replika Thorgjerda, grajka. Dźwięczy tu struna, którą niejednokrotnie trącał poeta, ilekroć maluje bezdomność i niepokój, idący w ślad za jego fatalnem powołaniem.

Pieśniarz bez ojczyzny jest też i bezdomny
Dąży ciągle naprzód, spokoju niepomny.
Każdy, komu w piersi zadrga pieśni struna
Obcym jest na wzgórzu, obcą mu dolina;
Tam, w altanie z liścia, na kwiecistej łące
Śpiewać musi, trącać harf struny dźwięczące,
Śledzić musi życie skrycie pulsujące
W skale wodospadu, w dzikim fjordzie wrące,

Wyszukiwać głosy, cicho, w tajni drżące
I ludu rojenia oblec w dźwięki, słowa,
Ukazując, jak w nich jego myśl się chowa.

Olaf Liljekrans istnieje tylko w manuskrypcie, na podstawie którego grano go w teatrze bergeńskim przed 41 laty. Sztuka nie znalazła uznania u miejscowej krytyki a zdaje się, że i poecie samemu niezbyt się podobała, skoro nie usiłował jej nigdy drukować. Teraz, kiedy każde stadyum jego rozwoju budzi zaciekawienie, przedstawia stara sztuka niemałe historyczne i psychologiczne znaczenie. Jak *Catilina* stanowi u niego punkt wyjścia, jako rewolucyonisty, tak *Olaf Liljekrans* punkt, w którym zaczął się w nim romantyk oraz powstały w jego umyśle pierwsze wątpliwości obok romantyzmu, panującego nad doświadczeniem i zmysłem rzeczywistości.

Olaf Liljekrans stanowi przejście do *Uczty na Solhaug*.

W przedmowie do drugiego wydania tej sztuki podał Henryk Ibsen tak jasno i szczegółowo historyę jej powstania i pierwszego przyjęcia, że niemal nie pozostało nic do dodania. Któż wogóle może znać powstanie dzieła, zewnętrzne i we-

wnętrzne pobudki, które je wywołały, jeżeli nie ten, kto je spłodził? i jak niedostatecznem może być wszystko to, co ktoś drugi zdoła powiedzieć o niem w porównaniu z rzetelnem i wyczerpującem wynurzeniem twórcy!

Należałoby życzyć sobie, aby Ibsen opowiedział nam historyę wszystkich swoich prac, jak opowiedział dzieje tej jednej.

Zupełnie wyczerpującem nie jest jego zeznanie. Jako poeta i umysł wyższy jest w tym względzie bardzo wstrzemięźliwym. W przedmowie natrąca tylko z lekka, że po za nastrojami poetycznymi i literackimi pomysłami, które wytworzyły to dzieło, tkwiły osobiste wypadki z życia. Kiedy mówi o tem, co go skłoniło do napisania tej liryczno-romantycznej sztuki przed wcześniej naszkicowanymi Północnymi rycerzami, wspomina tylko: najbliższym powodem był wypadek osobistej natury i zapewnie najsilniejszym, ale sądzę, że nie bez znaczenia była i ta okoliczność, iż zajmowałem się wówczas zbiorem Landstada *Norwegskich piosnek ludowych.* Osobisty wzgląd, o którym zresztą nic bliższego nie wiemy, był zatem główną przyczyną; można się też było tego domyślić już z samej treści sztuki, zwłaszcza, że

temat ten powtarza się często w młodzieńczych utworach Ibsena a najjaśniej występuje w »Północnych rycerzach« o dwa lata później wydanych.

Gdzie tkwią owe osobiste pobudki, musi krytyk zamilczeć, skoro nie otrzymał od poety żadnego w tym względzie zwierzenia. Może tylko podnieść, że sztuka jest pełna świeżości, że działa na zmysły, jak muzyka porywów młodzieńczych, i że po za nią kryć się muszą młodzieńcze przygody, przygody, których na drodze swojej nie spotyka chyba tylko niewielu młodych, utalentowanych ludzi. Oto występuje tu młoda, namiętna kobieta, którą młodzieniec znał i której sprzyjał, gdy była jeszcze na pół dzieckiem; spotkał ją znowu, poślubioną innemu, zawiedzioną w małżeństwie i przechowującą wspomnienie dawnego przyjaciela. I oto znowu przeciwstawienie gwałtownie czującej, rozdartej, kuszącej, do zbrodni kuszącej kobiety z jednej strony a naiwnie kochającej i oddanej z drugiej. Bohater jest poetą — »pieśniami« swojemi wśpiewał się w serce Margit, jak w trzy lata później wśpiewuje się w serce Signy. A jest poetą wygnańcem — wygnańcem takim długo był Ibsen — i jak »Olaf Liljekrans«

był bez ojczyzny. *Uczta na Solhaug* wykazuje, jak los rozwikłuje młodego rycerza z sieci, w które już się miał uwikłać z powodu pierwszej skłonności, jaką wzbudził w kobiecem sercu.

Utwór ten jest pięknie zaokrąglony, harmonijny, jednolity, szczegóły wszystkie są starannie uzasadnione, każdy czyn psychologicznie przygotowany. Pełną grozy, doskonale stopniowaną jest duchowa męka, doprowadzająca Margit do granic zbrodni a ponure mocy, owładające jej duszę, występują wyraziście. Przedewszystkiem zaś uwagi godnem jest to, że postaci tej sztuki mają zarysy ludzkie, są to jakby malowidła na szkle o ciepłych barwach, jasne o lekko nakreślonych lecz dostatecznie wyraźnych konturach. Postacią, której charakterystyka najlepiej wypadła jest komiczna, nieco do karykatury zbliżona postać męża Margity, uczciwego, głupiego, drobiazgowego, nietaktownego rycerza Bengta. W nim drzemał już prototyp Jörgena Tesmana.

Forma sztuki jest mięszaną — naprzemian wierszowaną to prozą pisaną, przejścia są bardzo zręcznie przeprowadzone. Od najprostszej wymiany zdań wznosi się dyalog do lirycznego polotu i podniosłego wylewu uczucia. Koniec drugiego aktu

zdradza przyszłego mistrza w bezpośredniem wyrażaniu wzruszeń i dramatycznych kontrastów czego dowodzi scena, w której Gudmund odpycha miłość Margity i baśń, w której ona opiewa swoją rozpacz z tego powodu.

Jednem słowem *Uczta na Solhaug* jest utworem młodego romantyka, który rozmyślnie złagodził tragizm przedmiotu, aby mu dozwolić rozwinąć się z lirycznym spokojem, ale w którym odczuwamy tragika, który stanie się wielkim dopiero wtedy, gdy bezwzględna miłość prawdy każe mu być obojętnym na wszelką tanią harmonią zakończenia.

Inger Gyldenlöve napisana w Bergen w zimie 1854 r., przedstawiona po raz pierwszy w teatrze bergeńskim 2 stycznia 1855 r. drukowana w niewielu egzemplarzach, wydana wreszcie w zmienionej nieco postaci r. 1874, a potem przedstawiana w Norwegii, Szwecyi, Finlandyi i Niemczech jest bezsprzecznie najlepszą z prac Henryka Ibsena z przed jego trzydziestego roku życia. Przedmiot sztuki jest narodowo-norwegski, bo też sztukę napisał autor w rocznicę założenia teatru w Bergen. Widocznie wypłynęła ona z serdecznego uczucia patryotycznego młodego poety, a że wybuch jego zwrócił się przeciw Danii, nic w tem dziwnego;

leżało to częścią w naturze przedmiotu częścią wypływało z wojowniczego usposobienia względem duńszczyzny, które to usposobienie panowało tak długo nad patryotycznymi umysłami Norwegii, jak długo w teatrze w Krystyanii grano po duńsku i musiano rozmaitych sposóbów używać, aby się uwolnić od tradycyi czasów duńskich.

Chociaż pozornie historyczna, o ile imiona występujących osób mają prawo do historyi, nie stoi ta sztuka w żadnym momencie na gruncie prawdziwie historycznym. Inger Gyldenlöve nie była w Norwegii przedstawicielką nieprzyjaznych Duńczykom działań; nie cierpiała ona bynajmniej z powodu zamążpójścia córek za duńskich szlachciców; »młodzieniec z doliny« (Niels Stensson w sztuce), z którym zaręczyła jednę z córek, nie był ani jej synem ani Stena Sture, mimo że Inger w to wierzy. Niels Lykke, którego Ibsen wyposażył w część cech, przypisywanych w pieśniach i podaniach duńskiemu szlachcicowi, Kajowi Lykke, nie był wcale owym nieprzepartym uwodzicielem, jakim się stał w sztuce, lecz miał za żonę najpierw jedną z córek Ingery, Elinę a po jej śmierci zawiązał stosunek miłosny z drugą córką, Łucyą, co według

ówczesnych pojęć było kazirodztwem i naturalnie sprowadziło uwięzienie i śmierć jego.

Ibsen przetworzył wszystkie te osoby i stosunki. Z niczego stworzył narodową bohaterkę, która powołaną jest do uwolnienia ojczyzny, lecz nieszczęsnym trafem z obawy o nieprawego syna, który, jako rodzaj zakładnika jest wystawiony na niebezpieczeństwo ze strony wrogów, czuje się skrępowaną w wykonaniu przedsięwzięcia. On umiał postaci tej nadać tragiczną wielkość. Z własnego pomysłu stworzył drugą, główną postać, duńskiego rycerza, Nielsa Lykke, ambitnego dyplomatę i mądrego intryganta, którego władza nad młodemi kobietami, spotykanemi na jego drodze stała się przysłowiową. Postać ta jest mniej oryginalną, niż pierwsza ale posiada jednolitość wewnętrzną, pewne kontury, wielką żywość i stoi na silnej podstawie. Nakoniec przedstawił tu poeta po raz pierwszy bardzo ujmującą, głęboko wzruszającą postać kobiecą, młodą Elinę Gyldenlöve, która w pierwszej chwili tak dumna i pewna siebie, wkrótce daje się całkowicie porwać namiętnej miłości.

Tu były elementa do jasnej i prostej tragedyi; Ibsen zużytkował ten przedmiot do sztuki skomplikowanej, w której ustawicznie coś się gmatwa,

gdzie osoby macają w ciemności, w której trzyma ich wola poety, aby ciągle na nowo w błąd wpadały. Wikłają się one w sieć nieporozumień a gdy sieć ta przerwie się w jednem miejscu, tem mocniej oplątuje ich na innych, zmuszając do rozpaczliwego działania, chybiającego celu. Nie uląkł się poeta żadnego nieprawdopodobieństwa, aby tylko osoby występujące działały na ślepo: tak np. wie Elina Gyldenlöve doskonale o losie zmarłej siostry a nie domyśla się nawet imienia mężczyzny, który ją w grób wpędził i do ostatniej chwili nie wie, że jest nim Niels Lykke, którego kocha. W całej sztuce przeprowadzoną jest tajemniczość, jedynie umożliwiająca te nieporozumienia i tu po raz pierwszy objawił się w Ibsenie genialny mistyfikator, którym pozostał, jako dramaturg. W tej bardzo dowcipnej umiejętności zawiązania sieci akcyi czuć już doświadczonego znawcę teatru i instruktora scenicznego, reżysera, który przez studyowanie licznych obcych sztuk a zwłaszcza francuskich i przez codzienne doświadczenie, doszedł do poznania warunków sprawiania wrażenia scenicznego.

Zaraz na początku sztuki wie np. Olaf Skaktavl, że w Ostradzie ma kogoś zastać, ale nie wie

kogo. Niels Lykke, który spodziewał się tu spotkać hrabiego Stura, słysząc, że jakiś nieznajomy już przybył, z kolei rzeczy bierze Skaktavla za Stura a Skaktavl znowu, mając się spotkać z Nielsem Stenssonem — naturalnie przypuszczać musi, że jest nim Niels Lykke. Chociaż więc rycerz duński właściwie nie wie, kogo ma przed sobą, chytrze udaje, że jest tym, którego mu dokładniej nie opisano, ale któremu ma oddać papiery i listy. Podstępem dostają się Nielsowi Lykke papiery, przeznaczone dla Olafa Skaktavla i w ten sposób przenika on tajemnice, których posiadanie podaje innych w moc jego; moc ta wzrasta, gdy Inger mimowoli zdradza przed nim tajemnicę swojego życia.

Później, gdy mroki się rozpraszają, gdy Niels Lykke nietylko wie, że Niels Stensson jest synem Stena Sture i pani Inger ale wyjaśnia też młodzieńcowi, nieznającemu swoich rodziców *czyjem* jest dzieckiem i gdy akcya zdaje się rozwiązywać, nie mając innych zawikłań nad te, jakie wynikają z sytuacyj w zestawieniu z charakterem osób, zaciemnia się na nowo, ponieważ język Nielsa Stenssona jest związany przyrzeczeniem, wyłudzonem przez Nielsa Lykke tak, że syn nie

zdradza przed matką, kim jest a ona — trochę nieprawdopodobne — nie widząc przedtem nigdy swego ukochanego dziecka, bierze syna za jego rywala do tronu i każe go zamordować z próżnej miłości macierzyńskiej.

Aby jeszcze bardziej zwiększyć napięcie, użył już tu Ibsen środka, do którego później często wracał, chociaż on ze względu estetycznego nie jest dozwolonym i który już Arystoteles w »Poetyce« potępił a mianowicie, że nie tylko osoby, biorące udział w akcyi lecz i widzów trzyma poeta możliwie najdłużej w niewiadomości co do rzeczywistych stosunków, panujących przed rozpoczęciem się akcyi. Ekspozycya, zresztą bardzo dobra, nie objaśnia wcale widza co do tajemnicy, paraliżującej odwagę patryotycznego czynu pani Inger. Poznajemy ją późno, zbyt późno..

Mimo tych dziwactw i braków, mimo zbyt długich i rozwlekłych dyalogów, jest w tym dramacie dużo siły i tragicznej powagi. Najprostsze sceny są najpiękniejszemi. Młodzieńcza postać Nielsa Stenssona, wpadająca tak humorystycznie w rozwiniętą już akcyę, świeższa od równorzędnej postaci Olufa w Oehlenschlägera »Dronning Margarethe« (Królowa Małgorzata) wprowadza z sobą

swobodny powiew młodości, nie znającej trosk a erotyczne sceny między Eliną a Nielsem Lykke są nieśmiertelne jako obraz pięknej a gwałtownej namiętności, która tak szybko rozwinęła się w sercu młodej szlachcianki a z powodu przeszłych wypadków tylko zgubę jej przynieść może.

U bohaterki, Inger Gyldenlöve występuje silnie, a najsilniej w najstarszem wydaniu tej sztuki, często u Ibsena wspominana wiara, że wybitni ludzie mają jakieś zadanie, przez Boga czy naturę powierzone zadanie, które spełnić muszą a dokonać tego nie mogą bez złożenia na ołtarzu wielkich ofiar z nawyknień, uczuć i przyjemności, na które mogliby sobie i drugim pozwolić. Ona zgrzeszyła przeciw temu swojemu zadaniu, wydając na świat syna, którego istnienie musi ukrywać. Proszę zwrócić uwagę, jak ta czysto poetyczna, napół religijna czy teologiczna wiara w zadanie pewne wraca w *Królewskich pretendentach*, *Brandzie*, *Peer Gyncie*, *Cesarzu i Galilejczyku*, *Wrogu ludu*, *Rosmersholmie*, *Budowniczym Solnessie* i t. d. Ta wiara była zapewne najlepszą podporą dla samego Ibsena w jego duchowem życiu; jest to bardzo charakterystyczne już z tego względu, że w szkicu

do *Króla Karola* z r. 1866 wyraził się on w następujący sposób: »zadanie życia, w które niewzruszenie wierzę i o którem wiem, że sam Bóg mi je powierzył« a tem dla Ibsena było powołanie poety.

II.

W poprzednim rozdziale doszliśmy w rozbiorze twórczości Ibsena do chwili, w której napisał *Wroga ludu.*

Nieżyczliwe przyjęcie, jakie spotkało wybitną i głęboką sztukę *Widma*, sprawiło niezwykle silne wrażenie na Henryku Ibsenie, który miał prawo wymagać uznania. Niemal wszystkie egzemplarze, wysłane z Kopenhagi do Norwegii, wróciły niesprzedane a liberalna prasa norwegska połączyła się z konserwatywną, napadając na sztukę i autora. W Danii rzuciła się także konserwatywna prasa na *Widma.*

Że Ibsena bardzo bolało zachowanie się jego rodaków w tej sprawie dowodzi ta okoliczność, iż, kiedy dotąd zwykł był tylko co dwa lata wydawać jakąś sztukę — do którego to zwyczaju

wkrótce powrócił — skończył tym razem po upływie jednego roku *Wroga ludu*, który, jak wyżej zaznaczono, maluje właśnie nieżyczliwe przyjęcie, jakie spotkało *Widma*. *Wróg ludu* bowiem wykazuje, jaki los spotkał uczciwego i zdolnego człowieka, lekarza kąpielowego w małem mieście norwegskiem, kiedy odkrył i wyjawił głośno, że woda tej miejscowości kąpielowej jest siedzibą zarazy. W naiwności swojej przypuszczał lekarz, że odkrycie to i wykazanie, w jaki sposób mogą się stosunki zmienić, zjednają mu wdzięczność współobywateli. Tak się też w pierwszej chwili zdaje. Z początku staje niby opozycya po jego stronie dla użycia go przeciw możnowładcom. Ale miasto nie chce się narazić na utratę dobrej sławy, jaką posiada; lękają się odstraszenia kuracyuszów, nie chcą ponieść wielkich kosztów gruntownej naprawy stosunków kąpielowych i wolą jednomyślnie odstąpić lekarza, który ani pochlebstwem ani groźbą nie chce się dać skłonić do milczenia; nietylko opuszczają go, lecz zwracają się przeciw niemu, zagłuszają go, obrzucają obelżywymi wyrazami a nawet kamieniami.

Współcześni powinni być wdzięczni tym, którzy już to z głupoty, już z obłudy obniżyli war-

tość *Widm* i przeszkodzili ich wystawieniu, bo zachowaniem się swojem wywołali *Wroga ludu.* Sztuka ta należy do najbystrzej zaobserwowanych i najdowcipniejszych sztuk Ibsena, który umiał główne postaci uczynić samemi sobą i kazał im żyć własnem życiem, chociaż w wielkiej replice dr. Stockmana (4 akt) używa dość wyraźnie tego śmiałego, pełnego werwy lekarza za swój organ.

W *Wrogu ludu* występuje po raz pierwszy w bezpośredniej formie w gruncie arystokratyczne a mimo to sprzyjające masom zapatrywanie poety. Nigdy przedtem z taką siłą nie wygłosił on zasady, że większość zazwyczaj nie ma słuszności. Sztuka kończy się paradoksem, przypominającym Kierkegaarda: »najsilniejszym jest ten, kto sam stoi«. *) Przedewszystkiem od napisania *Branda* nie wstępował Ibsen podobnie w ślady Kierkegaarda, jak tu. A co u tego wielkiego myśliciela, który umarł o cały wiek ludzki przed napisaniem tej sztuki, było zasadą głoszoną w życiu, jest we *Wrogu ludu* wyrażone szeregiem scen, w których żywe postaci biorą udział a przepro-

*) Podobnież mówi Schiller w *Wilhelmie Tellu* »Der Starke ist am mächtigsten allein.«

wadzone jest z dowcipem i gorzką ironią, nie ustępującą Kierkegaardowi.

Nastąpiła potem *Dzika kaczka*, prawdziwe arcydzieło, najpessymistyczniejsza sztuka, jaką Ibsen dotąd napisał, a w której nawet tak nizko stojącą postać, jak Gina, niegdyś przyjaciółka kupca Werle a obecnie żona próżniaka i komedyanta Hjalmara Ekdala, nakreślił z miłością. Wszystko światło zresztą skupił autor nad głową Jadwigi, tego wzruszającego, wdzięcznego, wielkodusznego dziecka. I w tej bogatej, poważnej pracy czuć wpływ wyż wspomnianego, złego przyjęcia, jakie spotkało *Widma*, zwłaszcza w osobie Grzegorza Werle, który jest karykaturą miłośnika prawdy. Widocznie Ibsen, wylawszy całą gorycz i ulżywszy sobie we *Wrogu ludu*, zastanowił się po raz pierwszy poważnie nad tem, czy istotnie warto, czy rzeczywiście jest obowiązkiem przeciętnym ludziom, jakimi jest publiczność, głosić prawdę czy przeciwnie nie jest kłamstwo potrzebnem im do życia. Podniosły humor, z jakim poeta sam sobie dał odpowiedź, stworzył Grzegorza Werle, wszędzie zbędnego i szkodzącego młodzieńca, który wszystkim ogniskom domowym stawia idealne wymagania a dopiero pod koniec sztuki poznaje prawdę,

że gdy się przeciętnemu człowiekowi odbierze kłamstwo, odbierze się mu jednocześnie i szczęście; nauki tej udzielił mu cyniczno-dobroduszny Relling, drugie, humorystyczne wcielenie samego Ibsena.

Jak wysoko *Dzika kaczka* stoi, jak wielki postęp oznacza w produkcyi Ibsena, pozna się najlepiej, zestawiając ją z *Podporami społeczeństwa.* W starszej sztuce melodramatyczne zakończenie, nawrócenie się bohatera, ocalenie okrętu, co więcej zbiegłego syna, wszystko to ma równoważyć zło i grozę; tu zaś piękno i gorzka powaga życia, przeciwstawiona pełnej artyzmu grozie i miękkości zarazem.

Kto wie, czy jeszcze w *Rosmersholmie,* który potem wyszedł, nie tkwi ukryte i zamaskowane wspomienie owego zwrotu w literackiem życiu Ibsena, owego rzucenia się na *Widma?* Rosmer zaczyna od tego, na czem dr. Stockman skończył. On od początku chce tego, co doktor chciał dopiero na końcu *Wroga ludu* — to jest uczynić ze swoich współobywateli dumnych, wolnych, wybranych ludzi. Na początku sztuki sprawia wrażenie skończenie konserwatywnego człowieka — za jakiego uważano Ibsena przez lat kilka po wyda-

niu *Związku młodzieży* — a jak długo to zapatrywanie się utrzymywało, spotykał się bohater z powszechnem uznaniem a nawet podziwem i wszystko co go dotyczyło, tłumaczono sobie na jego korzyść. Skoro tylko jednak odkryto duchowe wyswobodzenie się Rosmera a zwłaszcza, gdy się okazało, że on sam nie ukrywa bynajmniej zmiany swoich zasad, zwróciła się opinia ogółu przeciw niemu. Konserwatyści zaczęli go prześladować a liberalni prosili o milczenie, bo, wprawdzie przydała by im się powaga jego imienia, ale zdeklarowanych wolnomyślnych nie potrzebowali w swoim obozie. Jego stosunek do Rebeki, który z początku nie dawał sposobności do żadnych niepochlebnych sądów, nawet przez swoją czystość uważanym był za usuwający się z pod wszelkiej krytyki, stał się nagle podejrzanym. Tym razem narażony był Ibsen na różnego rodzaju napaści niemal w tym samym stopniu, jak kiedy (według zdania konserwatystów) *Widmami* przechylił się ku radykalizmowi.

Roku poprzedzającego wydanie *Rosmersholmu* odwiedził Ibsen znowu Norwegię na kilka tygodni po jedenastoletniej niebytności. W Trondjem miał publiczną mowę, kiedy robotnicze stowarzyszenie

urządziło mu korowód. Znalazł on »ogromny postęp we wszystkich kierunkach« ale też i doznał rozczarowań, zastawszy »niezbędne osobiste przywileje« o wiele mniej ugruntowanemi, niż się spodziewał; nie pozostawiono »osobnikom ani wolności wiary ani wolności słowa po za samowolnie naznaczoną granicą« i w tejże mowie powiedział:

»Tu jest jeszcze dużo do zrobienia, zanim będziemy mogli rzec, że doszliśmy do prawdziwej wolności. Lękam się jednak, iż nasza obecna demokracya nie podoła temu zadaniu. Do naszego życia politycznego, reprezentacyi i prasy wejść musi szlachecki żywioł. Nie mam na myśli naturalnie szlachectwa z urodzenia ani też majątkowego, ani szlachectwa nauki ani nawet zdolności i talentu — lecz myślę o szlachectwie charakteru, woli i umysłu«.

Znać w *Rosmersholmie* zarówno świeżo nabyty, nowy i wyższy pogląd na stosunek stronnictw w Norwegii oraz odczucie owego braku szlacheckiego żywiołu w politycznem życiu ojczyzny. Ponad dwoma doskonałemi postaciami Krolla i Mortensgaarda, uosabiającemi zajadłą, fanatyczną reakcyę i plebejską partyę ludową unosi się delikatna, nieco blada twarz Rosmera — szlachetny to, lecz

słaby charakter, któremu brak wszelkich przymiotów, koniecznych przywódcy; natomiast posiada on owo ciche szlachectwo, w jakiem Ibsen sobie upodobał. Niestety, Rosmer potrafi tylko kobiecie kochanej udzielić owego szlachectwa ale nie masom, które go właśnie tak bardzo potrzebują.

Kobieta ta, Rebeka jest główną figurą dramatu i jedną z najpiękniejszych, najbardziej podziwu godnych postaci Ibsena. Nigdzie przedtem nie okazał on tyle podniosłego spokoju, tyle współczucia, jak przedstawiając tę kobiecą postać, podnosząc ją i pośrednio potępiając. On, którego znamieniem było przez długi czas dowodzenie fałszywości pozornie prawdziwych rzeczy i wypukiwanie pustego dźwięku w pozornie pełnych przedmiotach, pozbył się swej dawnej podejrzliwości i wierzył w czystość tej dziewczyny o zszarganej przeszłości, wykazał i podniósł w niej dobre ziarno, prawość, a nawet znalazł wielkość u zbrodniarki, kłamczyni, i morderczyni. Przeprowadził to w tak przekonywujący sposób, że nawet ci, którzy nigdy w życiu nie spotkali podobnej Rebeki — a jest ona między norwegskiemi kobietami Ibsena prawdziwym wyjątkiem — nawet chwili nie wątpili o możliwości jej istnienia. Jest ona jednak bardziej ogól-

no ludzką, niż wybitnie norwegską; pod pewnym względem przypomina typ rosyjski.

Tylko w dwu słowach podniosę jeszcze, z jakim artyzmem Ibsen, pod koniec sztuki użył fantastycznej postaci Ulryka Brendla, aby napięcie przerwać a tem samem je zwiększyć.

Rebeka w *Rosmersholmie* — to istne wcielenie północnego kraju, skąd pochodzi, kraju o ciągłej nocy i nieprzerwanym dniu, zmieniających się nagle, kraju gwałtownych, nieposkromionych temperamentów. Wszystkie porównania, których używa do opisania swej miłości, czerpie z pełnej burz przyrody, wśród jakiej spędziła młodość np. przyrównywa miłość do Rosmera do burzy północnej podczas zimy — niema przed nią ucieczki.

Bohaterka następnej sztuki Ibsena *Oblubienica morza* odpowiada gwałtownie falującemu i zmiennemu morzu na zachodniem wybrzeżu Norwegii, gdzie się urodziła i wyrosła. Tęskni ona do morza i jest, jak ono, tajemniczą. Podlegająca wpływom natury, nerwowa aż do chorobliwości, niemal zahypnotyzowana, blizka obłędu, tęskni bezwiednie do swobody i samodzielności.

Oblubienicą morza wrócił Ibsen do symbolicznego kierunku, na który w młodości wszedł *Brandem*

i Peer Gyntem. Czujemy tu poraz pierwszy z pewnego rodzaju żalem, że w umysłowym rozwoju Ibsena skończył się już nieodwołalnie okres polemiczny. Sztuka sprawia wrażenie mistrzowsko przeprowadzonego psychologiczno-fantastycznego eksperymentu. Nie rozgrywa się ona w jasnem świetle dziennem, lecz w półcieniu Rembrandta, w którem z ciemnej głębi wynurza się na chwilę »obcy mężczyzna« mistyczny przedmiot kobiecej tęsknoty za swobodą i kobiecego lęku przed czemś nieznanem aby równie nagle zniknąć na zawsze. Tajemnicza władza, jaką obcy żeglarz posiada nad Elidą, kończy się z chwilą, gdy jej Wangel pozostawia swobodę wyboru.

Małostkowością byłoby zastanawiać się nad dość licznemi nieprawdopodobieństwami; wchodzi w to naturalnie, jeżeli przyjmiemy założenie poety, psychologia nieznajomego, jego przygotowanie Elidy, aby mogła z. nim natychmiast jechać — gorszą jest zasada, występująca na końcu a mianowicie wiara w cudowną sentencyą: *W swobodzie, pod włąsną odpowiedzialnością,* która ma zmienić wszystko a tymczasem wszystko zostaje tem samem. Mało jest rzeczy, któreby mniej zadowol-

niły kobietę, żądną tajemnic z baśni, niż moralne dobro, jakiem jest swobodny wybór.

Z całym Ibsenowskim artyzmem są odmalowane dwie młode córki domu. Hilda jest tu dopiero wybujałą, okrutną a jednak miłości pragnącą dorastającą dziewczyną; jak wiadomo staje się ona później przedziwną bohaterką *Mistrza Solnessa*. Boletta to młode dziewczę, zmuszone porzucić wszystkie złote sny młodości, aby wyjść za mąż za uczciwego, znacznie starszego, niekochanego człowieka. Wzruszająco oddziaływa dokładne powtórzenie się tragedyi rodziców (niestósowny związek Elidy ze starzejącym się Wanglem) w życiu dzieci. Widzi się tu, jakby w nieskończonej perspektywie szereg ziemskich rozczarowań. —

Heddą Gabler wstąpił Ibsen znowu na grunt świata rzeczywistego. Tu niema żadnego symbolu, jest tylko z najsubtelniejszą dokładnością przeprowadzona analiza i synteza młodej kobiety, która mogła była stać się wielką a rozwinęła się w nic nieznaczącą, która jednocześnie była silną i tchórzliwą, natchnioną i konwencyonalną, wysoko bujającą i płaską, żądną panowania, złośliwą, dekadentką starego i nowego stylu. Dobrze powiedział o niej pewien krytyk angielski: »krótko mówiąc,

jestto młoda osoba, jaką w pięciu przypadkach na dziesięć prowadzimy do stołu na przyjęciach.«

Hedda Gabler pozwala nam wniknąć w społeczeństwo, gdzie w otwartości brak wykwintnych form, gdzie pewna rubaszność w sposobie myślenia i mówienia, zdaje się wchodzić nawet w wyższe warstwy. Panujący w tej sztuce ton w konserwacyi jest żargonem wolnomularzy, któremu nie brak dowcipu, natomiast brak wszelkiej wytworności. Wyznania, które się tu słyszy przy pierwszem spotkaniu są tego rodzaju, jakie się w przeciętnie oświeconem społeczeństwie ukrywa możliwie najdłużej; oto w dramacie dwie młode kobiety wyznają zaraz na wstępie obcemu człowiekowi, że nie kochają swoich mężów a nawet, że oni są im wstrętni. Wady, na które rozmowa schodzi, są także z rodzaju najmniej wyrafinowanych, jak skłonność do pijaństwa, rozwinięta do tego stopnia, że doprowadza jednego z mężów do upodlenia, z którego, jak sam przypuszcza, nie może się już podnieść.

Społeczeństwo norwegskie tak w tym dramacie, jak w innych, scharakteryzowanem jest jako społeczeństwo bez szlachty i bez tradycyi arystokratycznej. Cała arystokracya ducha, największe

talenta w poezyi, malarstwie, rzeźbie i muzyce żyły długie lata, jeżeli nie stale, za granicą. Zewnętrzna historya Norwegii była w tem stuleciu tak spokojną i tak nic nie mówiącą, że nie udało się Ibsenowi nadać bohaterce dostatecznej wypukłości, skoro ją uczynił córką norwegskiego jenerała, o którego pistoletach mówi się tu z wielkim szacunkiem ale czytelnik wie nadto dobrze, że ów norwegski jenerał jest kawalerzystą, który z reguły nigdy prochu nie powąchał i którego pistolety nie sprowadziły żadnego krwi rozlewu.

Z *Heddy Gabler* osądzić można, że norwegskie społeczeństwo przy młodości swojej posiada pewną oryginalność. Widać, że wyrzuciło ono niemal wszystko, co kultura duńska do jego obyczajów wprowadziła, że luki tylko w małej części wypełniło zwyczajami i zwrotami szwedzkimi ale przeważnie dozwoliło naturze rozwijać się swobodnie. Jednakże czuć również, że do dziś dnia jeszcze sprawia ta pierwotność wrażenie czegoś nieskończonego, tymczasowego, co jeszcze nie znalazło swojej formy.

Zarówno w Szwecyi jak i w Norwegii panuje widocznie zwyczaj, że mężczyźni i kobiety dobrego towarzystwa, niespokrewnieni wcale z sobą,

mówią do siebie »ty« jeżeli się znają dobrze i spoufalą. (W tej sztuce Lövborg mówi »ty« zarówno do Heddy, jak i Thei). Ale w Szwecyi mówią sobie wszyscy bliżsi znajomi »ty« z tej prostej przyczyny, że w języku tym, podobnie jak w polskim, brak zaimka, którego by się używało, przemawiając do kogoś. Nie chcąc używać »ty« omawia się przez trzecią osobę; »ty« ma tu więc ten sam niemal charakter, co w starym Rzymie. W Norwegii zaś przeciwnie oznacza tylko poufałość, w którą wpadają ludzie wszystkich społeczeństw, nieznających form towarzyskich, gdzie nie znają żadnego przejścia od najsztywniejszej rezerwy do najzupełniejszej szczerości.

Jednem słowem wejrzeliśmy tu w mieszczańskie koło, pozbawione ujmujących form ale zarazem i wyższej kultury, w społeczeństwo, które w ostatnim wieku ludzkim okazało zadziwiające zdolności do obudzenia wielkich i świeżych naturalnych talentów, ale niemal równie uderzający brak zdolności, aby wielkim siłom, jakie wydało, dostarczyć dobrych warunków rozwoju i dostatecznej karmi.

Ibsen, który zawsze malował norwegskie społeczeństwo z tej strony, to jest jako hamujące

każdą siłę, którą wytwarza, w *Hedzie Gabler* chciał zdaje się przedstawić, jak ta niezwykła siła w tej atmosferze, z konieczności się łamie. Artystyczne jego poczucie nigdy nie było większem a wirtuozostwo techniczne może nigdy tak świetnie nie wystąpiło.

Co prawda, jest Hedda, jako przeciwstawienie Thei postacią dawną i znaną. Wyżej (Pierwsze wrażenie) zaznaczono, że Ibsen od początku lubił stawiać wybitną męską postać między dwoma kobietami, dziką i miękką, walkiryą i siostrą miłosierdzia. Tak stoi już Catilina między Furyą i Aurelią, tak w *Uczcie na Solhaug* stoi Gudmund między Margitą a Signą a w *Północnych rycerzach* Sigurd pośród Hjordis i Dagny, wreszcie w *Brandzie* bohater między Gerdą a Agnieszką.

Podobnie obok bohatera swojego stawia jako przeciwstawienie słaby, podrzędny charakter męski, który najpierw był karykaturą, jako Bengt w *Uczcie na Solhaug* a później rozwinął się »w postać uczciwego człowieka, prozaicznego, szacunku godnego, stojącego obok półboga czy bohatera, jako ciasna natura obok geniuszu.«

W ten sposób więc jest Hedda jedną z dawnych, romantycznych postaci podaniowych Ibsena,

niby amazonka w modnym stroju. Jörgen Tesman jest Bengtem lub Gunnarem jako docent dzisiejszych czasów.

Przedstawia się ona, jako wyróżniająca się z pośród kobiet, ponieważ nie może zatracić swojej indywidualności, nie może utonąć w pospolitem małżeństwie, podobnie jak Oblubienica morza nie może się »zaaklimatyzować« w mieszczańskim domu.

Ale od dzieciństwa posiada nizkie i dzikie instynkta: niepohamowaną zazdrość, sprawiającą, że nie może znieść u innych dziewczynek pięknych, bujnych włosów, brudną ciekawość i brak wstydliwości, pozwalający jej, podobnie jak pannie w »Fra Christiania Bohêmen«*) Jana Jaegera zachowywać się ze wstrętną poufałością wobec swego męskiego »kolegi« i lubować się w opisach jego niesmacznych przygód hulaszczego, nocnego życia. Wreszcie posiada ona możliwie najniższy ideał życiowy, objawiający się wzdychaniem do służącego w liberyi.

Jak sama o sobie powiada, jest znudzoną tańcem damą balową, która zawarła konwencyonalny

*) Pierwsza prawdziwie realistyczna powieść w Norwegii.

związek małżeński, aby być zabezpieczoną; dostała męża, jakby wyjętego z farsy Mosera a w nieświadomości swojej i naiwności wierzyła, iż wychodzi za człowieka o wybitnych zdolnościach i niezwykłej przyszłości.

Nie bez przyczyny oskarża samą siebie o tchórzostwo: ma bowiem odziedziczony, kobiecy lęk przed wszystkiem, co może doprowadzić do skandalu. Posiada dalej nieszczęsną władzę obudzenia na nowo pijaństwa w nędznym człowieku, Ejlercie Lövborgu, jedynie w tym celu, aby czuć swoją moc nad duszą ludzką. Jest też straszliwie zazdrosną, skoro niszczy jego dzieło, napisane pod wpływem przyjacielskiego stosunku do innej kobiety, chociaż jedynym, istotnym wpływem tejże było powstrzymanie Lövborga od flaszki.

Hedda jest prawdziwym typem degeneracyjnym, bez dzielności, bez prawdziwego talentu, nawet bez zdolności oddania się duchowego czy zmysłowego; nie *może* ani na chwilę wżyć się w drugą osobę. Ma tylko tyle dumy, aby się brzydzić swoim Jörgenem i drżeć przed możliwością wydania na świat dziecka. Wreszcie, jeżeli w żaden sposób nie chce zostać kochanką Bracka, czyni to po części z zamiłowania do niezależno-

ści a po części ze wstrętu do zerwania z przyzwoitością, która jest jej tak drogą. A miłość do piękna, wspólna jej i poczciwemu Helmerowi w *Norze* nie jest też bynajmniej bardziej ujmującą u niej niż u niego.

Ale, jeżeli tak jest, czyż może na nas sprawić głębokie wrażenie, że stworzenie takie pozbawia się życia »zrywa się od stołu życia« jak ona mówi? A jednak wcale nie bez żalu dowiadujemy się o jej zgonie. Mimo wszystko umiał Ibsen wzbudzić w nas zainteresowanie się Hedą, uczynić ją w ten czy w inny sposób sympatyczną — a to dlatego, że mimo wszystko, tkwiła w niej siła.

Charakterystycznem ze względu na rozwój Ibsena jest to, że złe w tej kobiecej postaci jest przedstawione tak potężnie. Dość długo bowiem trwał Ibsen w manierze wynoszenia kobiet kosztem mężczyzn. Tu odmalował kobietę, która o tyle bardziej jest męską od niejednego mężczyzny, że posiada bardzo delikatne poczucie odrazy do przeciętnego ideału uczciwości, niemniej jednak jest istotą bez duchowej płodności, istotą, która nic innego nie umie, jak psuć, niszczyć a w końcu umrzeć.

Oprócz Hedy głównemi osobami w sztuce są

geniusz i głupiec. Geniuszem jest Eilert Lövborg a głupcem Jörgen Tesman.

Że Jörgen jest głupcem, to czytelnik spostrzega wcześnie, trudniej nam jest dociec, że ten Eilert Lövborg jest istotnie geniuszem. Ibsen jest poetą, wielkim poetą i naturalnem też jest, że patrzy na naukę, jak poeta. Czysto poetyckiem jest upatrywanie znamienia genialności w tem, że Lövborg porzuca drogę doświadczeń a patrzy w przyszłość, jak prorok. Ibsen chce w nas wywołać wrażenie wielkich zdolności, każąc mu pisać o cywilizacyjnych siłach przyszłości i cywilizacyjnym rozwoju przyszłości. Ale nam, ludziom prozaicznym, zdaje się, że najrozsądniejszem, co dałoby się w tej materyi powiedzieć, jest to, co w sztuce mówi głupiec: »Ależ Boże mój, przecież my o tem nic nie wiemy!« Rozwój kultury przyszłości, to prawie czysty Bellamy, czy jak on się nazywa.

Ale niechaj sobie Eilert Lövborg będzie o wiele zdolniejszym, niż się wydaje, niech będzie największym, jak tylko pisarz być może, niech będzie doskonałym, nową erę wprowadzającym geniuszem!

W takim razie jednak, czyż możliwem jest, aby chciał głośno odczytywać swoją pracę przed kimś, kto

tylko z nazwiska jest jego kolegą i kogo tak lekceważy, jak Jörgena Tesmana? Jakimże tonem wyrzuca Hedzie, że poniżyła się do takiego męża! I do niego to, odwiedziwszy go po raz pierwszy, przynosi swój najdroższy płód, aby dowiedzieć się, jaki jest sąd jego; tak jest żądnym usłyszeć z tych ust pochwałę, że wlecze z sobą rękopis nawet na hulankę w nadziei, że i tu znajdzie sobie kącik, gdzie będzie się mógł wywnętrzyć przed tym głęboko pogardzanym Jörgenem.

Rozumiem, że musiał mieć przy sobie rękopis, aby on go mógł zgubić a Hedda spalić — a jednak! To, że pragnął uznania Jörgena jest niemal równie brzydkiem, jak to, że targnął się na Hedę lub że był zgubionym, gdy wypił jednę jedyną szklankę ponczu. *Yo are no gentleman, Mr. Lövborg!*

Biedak! Co dopiero wyzionął ducha, gdy spotyka go kara. Lekceważony kolega odziedziczył najpierw ocalone resztki manuskryptu a później zapewne i pozostałą przyjaciółkę.

W sztuce tej jest kilka nieprawdopodobieństw: mało prawdopodobnem np. jest, że pani Elvsted obnosi się z notatkami do wielkiego dzieła Lövborga a co więcej, że zasiada do porządkowania

ich, zanim ciało jej kochanka zdążyło zastygnąć. Dzieje się to naturalnie ze względu na perspektywę przyszłości.

Ale wobec poety tej miary, co Ibsen, należy się wystrzegać podnoszenia nawet ważniejszych rysów, niż nieprawdopodobieństwa a nawet niemożliwości. Gdy sztuka się ukazała, zarzucano jej jednogłośnie dwa punkty: przedewszystkiem zgubienie manuskryptu przez Lövborga — tego nie spotyka się — twierdzono; powtóre spalenie owego manuskryptu przez Hedę — jeszcze rzadziej zdarzyć się może coś podobnego — mówiono. Tymczasem znanym jest na Północy wypadek, gdzie żona muzyka w napadzie zazdrosnej nienawiści spaliła symfonię, którą jej mąż dopieroco ukończył i drugi wypadek, kiedy poeta zgubił rękopis świeżo wykończonej powieści. Dodać muszę, że tak kompozytor jak i poeta byli pierwszorzędnymi artystami — bo właśnie nie da się dokładnie określić, co mężczyzna może popełnić w nietrzeźwym stanie a kobieta w przystępie zazdrości.

Co do znajomości ludzi mało można Ibsenowi zarzucić. Zna on ludzi tak dobrze, że odgaduje możliwe wypadki, chociażby ich nawet nie prze-

żył. Artyzm jest w tej sztuce bez zarzutu i wzbudza podziw, jak w poprzednich dramatach.

III.

Po realistycznej Hedzie nastąpił w dwa lata (1892) czysto symboliczny utwór *Budowniczy Solness.*

Długo brzmi w umyśle naszym echo przeczytanej sztuki. A skończywszy, czyta się na nowo z rosnącym podziwem. Wielka pod względem artystycznym, głęboka, o bogatym, obrazowym języku! — oto słowa, nasuwające się każdemu najpierw; i, zajęty, nie będąc wzruszonym ani roztkliwionym, poczynasz myśleć i roztrząsać swoje wrażenie.

W historyi rzeczywistych postaci o napół alegorycznej formie chciał tu Ibsen przedstawić tragedyę wybitnego lecz starzejącego się artysty. Mistrz Solness właściwie geniuszem nie jest, na to brak mu wielu rysów. Z przymiotów posiada urok, pociągający kobiety, wad ma dużo, jakie według wielu towarzyszą egoizmowi, bez którego pewnego rodzaju genialności nie można sobie wyobrazić.

Wartość jego prac, których ocenić nie mamy sposobności, musimy przyjąć na słowo poety. Może jest też to poniekąd wadą sztuki, że Solnessowi, którego moralne ułomności są tak widoczne, brak czysto artystycznej duszy, czysto intellektualnego zapału, któryby mógł owe niedostatki zrównoważyć. Powinien był może wprowadzić do architektury styl nowy. O sztuce swojej nie powiada Solness nic głębszego, prócz chyba tych pełnych dumy słów, że nie może stawiać domów dla ludzi, których nie zna. Jeżeli w bohaterze uznajemy tak wielką osobistość, to poczęści dlatego, że uprzedzamy życzenia dramaturga, który ma tak skromne środki i przypisujemy mu z góry potrzebne przymioty.

Głównem kalectwem Solnessa jest mieszanina brutalności, popychająca go do miażdżenia starszych i lęku, aby nie został zaćmionym przez młodszych, której to obawy czasem i geniusz się nie ustrzeże. Od początku posiada on egoizm artysty, konieczny do rozwoju wrodzonych zdolności. Stosunek jego do starego Brovika przypomina stosunek kupca Werle do starego Ekdala; zniszczył on go najpierw a potem przyjął do swojego kantoru. Stosunek do Ragnara nasuwa nam na

pamięć Thorwaldsenowski stosunek do Freunda. Freund był prawdziwym męczennikiem, ilekroć zeszedł się w pracy artystycznej z wyższym od siebie Thorwaldsenem, który zabierał światło i powietrze swojemu młodemu wspólnikowi, zatrzymywał dla siebie wszystkie zamówienia, którychby nawet wykończyć nie zdołał i pod pozorem ojcowskiej przyjaźni uczynił Freundowi wspólne z sobą pożycie szeregiem tortur.

Lecz Thorwaldsen był o wiele mniej winnym, niż Solness, gdyż zabierał prawem silniejszego i większego, co też przypuszcza kobieta, uwielbiająca mistrza. Tymczasem jego stosunek do młodego budowniczego świadczy o podłości, skoro Ragnar ma większy talent od niego. W Solnessie jest coś dzikiego a zarazem podstępnego, co stało się u niego nieznośnem z powodu żądzy powodzenia.

Jako silne przeciwstawienie tej brutalności (i w związku z nią) stoi u niego chorobliwa, powoli w prawdziwą manię rozwijająca się samokrytyka, powodująca ciągłe wyrzuty sumienia, które kazały mu wszelkie samolubne życzenia i nieokreślone nadzieje za grzech uważać. Jest on jednocześnie samą bezwzględnością w walce o za-

chowanie swojego znaczenia w świecie sztuki i samem udręczaniem się w żalu nad ofiarami, których wymagał rozwój jego talentu a przedewszystkiem w żalu nad krzywdą, jaką wyrządził bezwiednie swojej żonie.

W oczach świata jest on szczęśliwym, o ile miał niebywałe szczęście na drodze do zdobycia sławy ale jego dręczą ustawicznie wyrzuty sumienia na myśl, ile to szczęście kosztowało i jak drogo opłaca się każdy dzień. Początek zawodu — dość osobliwe — zawdzięcza pożarowi, który zniszczył dom żony. Tylko w ten sposób mógł się zabrać do stawiania domów dla ludzi. Że domowe szczęście rzadko jest udziałem genialnej osobistości już z tego powodu, iż kobieta wybrana w młodości, z trudem dotrzymuje jej kroku w dalszym rozwoju — słyszymy często z ust Solnessa. »Aby dojść do budowania domów innym, musiałem się wyrzec — raz na zawsze się wyrzec własnego domu.« Lub następujący zwrot: »Wszystko, co zdziałałem, co wystawiłem, stworzyłem pięknego, trwałego, zacisznego... wszystko to muszę oszacować... zapłacić nie pieniędzmi lecz szczęściem ludzkiem. I to nietylko swojem... lecz i szczę-

ściem drugich... To jest cena mojego stanowiska, jako artysty.«

A gdy tak rozmyśla nad życiem swojem, zdaje mu się, że właśnie, ponieważ tak drogo opłacił swoje stanowisko, powinien on jedynie mieć prawo budować a temsamem mieć prawo poniżać wszystkich innych.

Nie był zmuszonym jednak nad zwycięstwem ciągle na nowo pracować. Jak wszyscy, co zdziałali coś, nie dokonał tego sam. Okoliczności, pomocnicy i służba, jak ich w swoim języku nazywa, naginały się do niego, on posiadał tę wewnętrzną władzę, której brak partaczom, władzę, zciągającą pomocników — on ją posiadał, jak król Hakon w *Królewskich pretendentach*. Ale gdy jego władze duchowe rozwijają się w kierunku coraz bardziej chorobliwym, zdaje mu się, iż posiada tajemniczą moc, aby to, czego pożąda, ziściło się natychmiast, wobec kobiet np., aby to, czego sobie życzył lub o czem marzył, stawało się rzeczywistością czyli przypuszcza, że posiada rodzaj hypnotyzującej siły, nie używając hypnozy. Tą siłą przykuł do siebie Kaję a przez nią Ragnara, którego się obawia. Ibsen zostawia nas w niepewności, czy podobny stosunek nie zaszedł do głównej, ko-

biecej postaci dramatu. Nie wiadomo napewno, czy Solness Hildę rzeczywiście pocałował, kiedy była jeszcze dzieckiem. Wśród roztrząsania tych tajemniczych zdolności i sił powstała w Solnessie pewnego rodzaju chorobliwa obawa, aby go otoczenie nie uważało za waryata a w obawie tej tkwi zarodek rzeczywistej choroby umysłowej, wybuchającej w końcu egzaltacyą.

Mężczyzna ten, którego w chwili, gdy się dramat rozgrywa, nie widzimy bynajmniej na wyżynie, ukazał się tak niegdyś młodemu dziewczęciu. Hilda, jako trzynastoletnie dziecko, widziała go stojącym dumnie a swobodnie, wysoko, kiedy wieńczył szczyt kościelnej wieżycy w miasteczku, gdzie Wanglowie mieszkali. To wrażenie i późniejsze zbliżenie się do niej zadzierzgnęły tajemniczy węzeł między nią a nim. Przez dziesięć następnych lat Hilda żyła wspomnieniem, pchała ją ku niemu jakaś siła, chciała upomnieć się u niego o królestwo, które w dzień pożegnania przyrzekł jej dać po latach dziesięciu, i stanęła we drzwiach, prowadzących do tego, który drży przed nieprzyjazną sobie młodością — stanęła przed nim, jako owa młodość, będąca uosobieniem wiary w niego i uwielbienia. Pod tym względem istnieje pewne powino-

Hilda i Solness - to pokrewne dusze. Widać to z następującego:
Hilda: Było w moim duchu coś, co mnie z domu wygnało i pędziło, a razem nęciło i wabiło.
Solness (z zapałem): Otóż to, Hildo. W tobie takie, jak we mnie jest szatan, bo widzisz, to szatan budzi w nas takie siły, a wówczas, czy się chce, czy nie chce,

wactwo między nią a jej macochą, Elidą, która także przez lat dziesięć oczekuje Nieznajomego. Do niego zaś podobną jest w tem, że ani jednej myśli nie poświęca małżeństwu Solnessa. Znaliśmy ją w *Oblubienicy morza*, jako od dzieciństwa żądną silnych wrażeń, nadzwyczajności — »żeby człowiek czuł, że żyje;« tu odnajdujemy ją, jako tę, która nie pozwoli sobie wydrzeć wiary w wielkiego mistrza; chce go jeszcze raz widzieć na wyżynie godnej jego osoby, samego, swobodnego. A symbolem tego jej pragnienia jest w sztuce chęć widzenia go znowu wieńczącym szczyt wieżycy.

A tymczasem on dostaje zawrotu głowy i udręczeń sumienia. Ale z jej przybyciem musi ten zawrót głowy ustąpić. Ona nie może zcierpieć, aby ktoś miał prawo powiedzieć, że jej mistrz »nie śmie — nie odważy się wyjść tak wysoko, jak sięga jego budowla.«

Oto jest kulminacyjny punkt sztuki. Aby go dobrze zrozumieć, można na chwilę podstawić inne wartości np. »niechaj nikt nie ma prawa powiedzieć, że poeta mój w życiu swojem nie dojdzie do szczytu ideałów, jakie przedstawia w swoich dziełach.«

Gdyby tak było powiedzianem, byłaby sztuka zupełnie inną, grubszą, bardziej ziemską. W tem

brzmieniu jest poetyczniejszą, więcej skomplikowaną i bardziej przykuwającą swoją dwuznacznością. Trzeba było wielkiego artyzmu, abyśmy uwierzyli w ten symbol, żeby on nie sprawiał wrażenia symbolu tylko. Aby czytelnika utrzymać w atmosferze sztuki, musiał Ibsen z zadziwiającą ostrożnością pozaklejać wszystkie drzwi i okna dramatu, aby żaden powiew zwykłego, zdrowym ludzkim rozumem się kierującego życia nie wniknął — inaczej prysnął by czar. Jeżeli by chociaż jedna z osób dramatu raz jeden zauważyła, że to przecież nie jest miarą wielkości budowniczego, czy dostanie zawrotu głowy w drodze na szczyt wieży lub nie, natychmiast znikł by nastrój i symbolika. Ale coś podobnego nie zaszło.

Natomiast widzimy Hildę, rzeczywiście wyrywającą Solnessa z jego nizkiego zakresu myśli a potem popychającą go naprzód, że w istocie stanął sam i swobodnie na wyżynie. Przerażenie ogarnęło ją, gdy zrozumiała wreszcie jego podłość w stosunku do Ragnera. Przestraszyła się słów jego i mówi: »Chcesz mi zabrać życie? Zabierz to, co mi jest droższem nad życie.« — A cóż to jest? — Widzieć cię wielkim. Widzieć z wieńcem w dłoni. Wysoko, wysoko, het na wieży kościelnej« i wciska mu

ołówek w palce, zmuszając do napisania gorącego polecenia swojemu uczniowi. Tak wysoko Solness zwykle nie stał ale Hilda jest ową potęgą, która go pcha w górę ponad powszedniość.

I oto napina się dramat, gdy stosunek ich nabiera siły i beznadziejności, bo jeżeli nie mają się zejść jedynie w obłokach fantazyi i urojenia, mogą należeć do siebie tylko w jednym możliwym wypadku tj. przez śmierć.

Solness rozpoczął od budowania kościołów; pochodząc z pobożnego, wiejskiego domu, uważa stawianie kościołów za najgodniejsze. Ale po stracie dzieci postanowił nie budować już kościołów, lecz domy dla ludzi. Przyszedł czas, kiedy uznał, że budowanie domów dla ludzi »niewarte i pięciu örów; ludzie do szczęścia nie potrzebują domów.« On sam nie potrzebuje nic takiego. Teraz nie wierzy już w szczęście na ziemi; wreszcie chce wystawić jedyny gmach, w którym się szczęście znaleść może — zamek na lodzie, jakiego żąda od niego Hilda.

»Lękam się, że dostaniesz zawrotu głowy, zanim będziemy w połowie drogi. — Nie wtedy, gdy pójdę z tobą ręka w rękę, Hildo. — Więc niech cię ujrzę śmiałym, wysoko; tam, w górze!«

Czyż potrzebnem tu jest jakiekolwiek objaśnienie? Wszystko wyrażone jest jasno, tak obrazowo, że w dosłownem tego słowa znaczeniu każde dziecko zajmie a przecież jest to dwuznaczne ze względu na egzaltacyę Solnesa i Hildy.

On ofiarowuje jej pierwotnie najwyższy pokoik na wieży swojego nowego domu ale gdy poznała osobiście jego żonę, budzi się w niej »silne« sumienie podobnie, jak w nim; nie może sięgnąć po szczęście, ponieważ istota, dla której ma żywe współczucie staje między nią a owem szczęściem. Pozostało im więc szczęście, jako zamek na lodzie.

Żona, Alina, jest jedyną z ubocznych postaci, którą by Ibsen powinien był nieco pogłębić. Jestto naiwny, znający swoje obowiązki człowiek, zazdrosna małżonka, pokorna i religijna istota, unikająca Solnessa, jak i on jej unika. Obdarzył ją poeta dziwacznym rysem, bo nie śmierć dzieci ją łamie — ona wie, że im dobrze w niebie — bynajmniej, najboleśniej dotyka ją strata wszystkich jej lalek, któremi się w dzieciń每stwie bawiła a które spłonęły w pożarze. Naiwność jej i wiecznie błędne rozumienie rzeczy napiętnował Ibsen w znakomitem, pełnem głupoty zdaniu, jakie wypowiada

o biednej, poświęcającej się Kai: »Boże, jakież ona ma chytre oczy!«

Rola jej jest podrzędną, ma ona tylko być przeszkodą a cały dramat rozgrywa się właściwie między Hildą a Solnessem. Postać Hildy jest pełna blasku, zaćmiewa ona oryginalnością, świeżością i jasnością wszystkie kobiece postaci współczesnej literatury. Od *Nory* i *Widm* nie stworzył Ibsen postaci tak silne wrażenie wywołującej ani wogóle dzieła tak wielkiej wartości, jednocześnie tak naturalnego i idealnego.

Od czasu, jak Ibsen przedmioty, czerpane w młodszych latach i sposób ich przedstawienia porzucił, widzieliśmy, że z jednej strony czczono go, z drugiej napadano, jako na tak zwanego *naturalistę*. W naszych czasach prowadzą tak zwani *symboliści* walkę przeciw *naturalizmowi*. Tego rodzaju przezwiska rzadko kiedy oznaczają coś wielkiego a już do Ibsena najmniej się dadzą zastósować. U niego przez więcej niż lat dwadzieścia szedł naturalizm z symbolizmem w zupełnej zgodzie. Sprzeczności jego natury pchały go do rzeczywistości i mistycyzmu zarazem.

Ponieważ istota jego i sztuki jego obfituje w zagadki i tajemnice, zmuszonym jest (aby go

zrozumiano) używać silnych akcentów, powtarzań, charakterystycznych, ulubionych zwrotów, krótko mówiąc, niemal grubej wyrazistości.

A chociaż istota jego i poezya są realnemi, jest Ibsen na tyle poetą i myślicielem, aby tej rzeczywistości, którą przedstawia, podłożyć głębsze znaczenie. Każda podstawowa myśl sprawia wrażenie symboliczne; w śmiałym krytycyzmie Ibsena czuć podkopujący sceptycyzm co do utartych i uznanych prawd, a cieszyć się nam należy, że jak głęboko podkopała jego wątpliwość, tak wysoko i trwale zbudowała fantazya.

Po *Solnessie*, oznaczającym punkt kulminacyjny, nastąpił *Mały Eyolf*. Sztuka ta należy do najsmutniejszych, jakie Ibsen napisał; zajmuje się ona stosunkiem rodziców do dziecka. Pierwszy akt jest znakomicie zbudowany ale dramatycznemu wrażeniu jego nie mogą dorównać a tem mniej je przewyższyć następne, skoro ten akt kończy się śmiercią dziecka.

Jako motto sztuki można by użyć następujących słów:

RITA.

Jesteśmy przecież dziećmi ziemi.

ALLMERS.

— Jesteśmy też spokrewnieni z morzem i niebem, Rito.

W słowach tych tkwi pojęcie Ibsena o naturze ludzkiej.

W tej sztuce ze zwykłym sobie naciskiem nadał poeta swojemu zapatrywaniu się na życie, nową, bardziej głęboką nazwę: prawo przemiany. Wszystkie stosunki ludzkie podlegają prawu temu. Starożytni poeci pisali *Metamorfozy*, poematy o przemianach, jakich pełną była ich mitologia. *Mały Eyolf* jest utworem Ibsena o przemianach. Mówi się, że wszystko, co żyje, podlega prawu rozwoju — a wyraz przemiana, jest głębszy i prawdziwszy od utartego wyrazu *rozwój*, gdyż przemiana obejmuje postęp i upadek — rozwój i rozkład w jednym wyrazie. Widzimy w tej sztuce, jak się ludzkie uczucia kształtują i przekształcają, giną i w zmienionej postaci znowu powstają.

W każdem zdarzeniu, które w życie nasze wpada, jako nagłe nieszczęście, powstają dwie kwestye. Najpierw kwestya przyczynowa, teologicznie: kwestya winy, moralnie-sądowniczo: od-

powiedzialności. Drugą jest kwestya znaczenia wypadku, teologicznie: sąd o nim, moralnie: jaką korzyść należy wyciągnąć z nieszczęścia, jeżeli ono może wogóle coś więcej przynieść prócz zmartwienia.

Takim epokowym wypadkiem życia ludzkiego jest w tej sztuce śmierć Eyolfa.

Rozmyślania na temat przyczyny, winy, odpowiedzialności nasuwa w dramacie uścisk miłosny, w czasie którego dziecko na chwilę zapomniane, z powodu upadku staje się kaleką; spotyka się tu czytelnik z Tołstojowską niemal niechęcią do dzieci ziemi i ich natury, ukazanej we wstrętnem świetle, jakie poeta rzucił na zdrowy, serdeczny stosunek miłosny mężczyzny i jego żony. U Ibsena jest zawsze pewna dwoistość: już to przemawia za naturą, już robi jej wyrzuty i karci ją moralnością, pełną mistyki; raz natura ma pierwszy głos a moralność drugi, to znowu odwrotnie. W *Solnessie* i *Widmach* przeważał w Ibsenie miłośnik natury, tu, jak w *Brandzie* i w *Dzikiej Kaczce*, moralista.

Drugą osią sztuki jest kwestya znaczenia i skutków wypadku. Śmierć Eyolfa zdaje się na pozór bez głębszego znaczenia: ot, nieszczęśliwy wypadek, który nie może wywołać innych skutków,

prócz żalu, samooskarżenia i wyrzutów sumienia — może rozgoryczyć do siebie rodziców w najwyższym stopniu. Ale zdarzenia mają takie znaczenie, jakie my sami im nadamy według pojęcia, jakie sobie o nich wyrobimy i nauki, jaką z nich wyciągniemy. A w równie głęboki, jak niespodziewany sposób, przez postanowienie Rity nadaje poeta pod koniec sztuki wypadkowi znaczenie a nieszczęściu korzyść. Mały Eyolf nie napróżno żył i umarł, skoro śmierć jego sprawiła, że Rita i Allmers podejmują wielką, humanitarną pracę około obcych dzieci.

Z występujących osób jest Rita najprawdziwszą i najbardziej typową. Tylko pierwszorzędny znawca ludzi mógł stworzyć ten okaz zazdrosnej, kobiecej miłości. Allmers jest mniej zajmującym: jest on bardziej wykształconym od Rity, ale też i słabszym w swojej duchowej bezpłodności, a zarazem mniej szlachetnym od niej, nie umiejącym zapanować nad boleścią, niegodnym i nizkim w swojej napaści na złamaną kobietę.

Z pośród reszty osób występuje śmierć w fantastycznej, wbijającej się w pamięć postaci. Jest to mityczna figura, przypominająca czarownice

z baśni: straszną jest scena, w której ona występuje.

Wreszcie 1896 r. wyszła ostatnia dotąd sztuka Ibsena.

John Gabryel Borkman jest synem górnika, którego według Ibsena wielkie skarby ciągnęły ku sobie w głęboką przepaść, między skały ciemne, w niezbadane kryjówki. Jako dziecko, słyszał on metal śpiewający w kopalniach, skąd go wydobywano; śpiewał ów kruszec z radości, że wyjdzie na światło dzienne. Od wczesnego dzieciństwa marzył Borkman, aby on był tym, który wydobędzie na wierzch wszystko, co w głębi swojej kryje ziemia i skały, i las i morze. Chce on zbudzić wszystkie drzemiące duchy złota. Ma nieprzepartą ochotę uwolnić wszystkie te setki milionów, leżące w okół całego kraju, głęboko, w skałach i wzywające, aby je puszczono w obieg. Zdaje mu się, że tylko on ów głos słyszy. I kocha te wszystkie skarby, które wysysają mu życie, kocha je, bo wiodą do władzy i zaszczytów. Jak to złoto, jest i on uwięziony, przykuty tą samą siłą. Wszystkie źródła władzy w ojczyźnie swojej chce uczynić podwładnemi swojemi, a wśród pracy górniczej, rozkopując wszystkie żyły kruszcowe w kraju

i wydobywając wszystko to błyszczące złoto, dąży do stworzenia władzy dla siebie a przez to dobrobytu dla licznych tysięcy ludzi.

Takie określenie daje bohater sam o sobie. W rzeczywistości pierwszemi pobudkami były żądza władzy i czynu, wzgląd na dobrobyt tysięcy przyszedł z czasem, w drugiej linii. Zaczął on od poświęcenia kochanki młodości, aby sobie utorować drogę do władzy; chciał ją odstąpić człowiekowi, którego potrzebował. Aby dopiąć celu, postawił na kartę wszystko, co miał do rozporządzenia, jako naczelnik banku: majątek przyjaciół i krewnych, oszczędności obcych ludzi, nawet powierzone depozyty, a gdy mniemany przyjaciel odkrył tę grę hazardowną, stracił wszystko i musiał za bezwzględną lekkomyślność odpokutować ośmioletniem więzieniem, po którem nastąpiło drugie ośmioletnie, dobrowolne zamknięcie się.

Pierwotnie była to natura poetyczna — w czasie długiej samotności rozwinął się w fantastę. Przestał żyć życiem rzeczywistem, odkąd przebywał w świecie snu i marzeń. Wyobrażał sobie, że blizkim jest dzień jego rehabilitacyi, że powoli doszli ludzie do należytego rozumienia go, że czują brak jego, nie mogą sobie poradzić bez niego,

a gdy raz jeden ktoś do drzwi zapukał, przybrał wspaniałą pozę, aby godnie przyjąć mniemaną deputacyę.

Borkman jest Solnessem, którego szczęście opuściło; jestto Bernick bez obłudy i podłości ale podobnie, jak tamten poświęca dobro jednej siostry, aby przez wzgląd na majątek i władzę, ożenić się z drugą. (Dziwnem jest, jak często w dramatach Ibsena występuje stosunek mężczyzny do dwóch sióstr; już był w *Catilinie*, w *Inger Gyldenlöve*, *Podporach społeczeństwa* i znowu tu.) Także i *Dziką kaczkę* przypomina ta sztuka miejscami. Fantastyczne przygody na piętrze w domu Rentheimowskim nasuwają na myśl zabawy, odbywające się na strychu u Ekdalów, a Borkman sam przyrównywa się do postrzelonego sokoła.

Czy był on istotnie wielkim? Zdaje się, iż Ibsen sądził, że miał wszelkie dane na wielkiego człowieka. Jeżeli takiem było mniemanie poety, powinniśmy może mieć większą w tym względzie pewność, niż dać nam ją zdołają jego własne słowa i własna ufność. Żadna z reszty osób w sztuce występujących nie ręczy nam za genialność Borkmana. Tylko z tego, co on mówi, sądzić o niej możemy, to też aktor ma trudne zadanie nadać

tym słowom wiarogodność, jakiej wymaga zrozumienie przedstawionej postaci. Co do mnie, oświadczenia Borkmana nie przekonywują mnie wcale o jego genialności a w takim razie osłabia się sympatya, jakiej bohater u widzów potrzebuje. Prawda, że sam siebie nazywa wyjątkowym człowiekiem, któremu dozwoloną jest niepowszedniość; mówi o klątwie, jaką znosić musimy my »wybrani«, że nie rozumieją nas przeciętni ludzie. Ma on silne przekonanie, jak nieskończenie wiele mógłby dokonać, *gdyby* i t. d. i co by jeszcze mógł zrobić, *jeżeliby tylko* itp. Ale geniusze nie mówią o żadnych »gdyby« ani »jeżeliby«. Właśnie tak mówią tylko owi nieszczęśnicy, mieniący się sami geniuszami; niezliczona moc nieudałych półtalentów, w których duchowem życiu nic niema wielkiego, prócz próżności.

Może inni ludzie nie są tak wrażliwi na odgłos pustki w dźwięku, jaki wydaje Borkmana wybuch poczucia własnej godności, jak krytyk, inaczej mówiąc, doktor wielkiego szpitala dla chorych i zranionych próżności, który całe życie w nim spędził, chodząc od chorego do chorego i słuchając ich skarg, chwalb, słowem wszystkich wybuchów tych ludzi tak pełnych swojego jestestwa.

Nieskorym on jest do uznawania kogoś istotnie genialnym, kto nie dokonał czynu genialnego lecz przyswoił sobie tylko chłód, bezwzględność, obojętność na sprawy życiowe drugich, co z reguły przypisuje się geniuszowi, a co niekiedy trzeba rzeczywiście wybaczyć lub przeoczyć, przynajmniej u częściowej genialności, co też jest najłatwiej sobie przyswoić ale od czego prawdziwi geniusze często są zupełnie wolni. Niemało najgenialniejszych ludzi było zarazem najlepszymi, inteligencya nie wykluczała u nich bynajmniej serca.

Zresztą, pozostawmy w spokoju wysoką miarę genialności, jaką Henryk Ibsen chciał przypisać swojemu bohaterowi. Są miejsca, gdzie poeta dość wyraźnie zastrzega się przeciw przecenianiu jego zalet. Genialni aferzyści nie zwykli naiwnie powierzać swoich najważniejszych tajemnic niepewnemu przyjacielowi a zwykli umieć działać bez naruszenia mienia powierzonego sobie. Na Borkmana pada błysk ironii, kiedy czuje się »Napoleonem, który stał się kaleką, otrzymawszy w pierwszej bitwie pocisk« a biedny, nieznany poeta i pisarz odpowiada, że i on właśnie podobnego doznaje uczucia. Różnica między nimi jest tylko ta, że kiedy biedak nie może się chwilami pozbyć

»strasznego zwątpienia«, że dla urojenia życie zmarnował, Borkman w dawnych czasach niekiedy wątpił o swojem szczęściu, ale nigdy o zdolnościach a tem mniej o prawie swojem tak, że on, który popełnił conajmniej jedną zbrodnię, wygłasza te słowa, pełne pewności siebie: »Nigdy nie wyrządziłem nikomu krzywdy.« Ale ponieważ wyrządził krzywdę, to też ją dostatecznie odpokutował.

Zdaje się, jakoby już nic więcej zajść nie mogło w życiu zbankrutowanego spekulanta. A jednak dramat Ibsena daje nam obraz całego szeregu katastrof, poprzedzających ostateczną.

Przez szereg lat nie widziały się siostry: kochanka lat młodzieńczych bohatera, Ella Rentheim i żona jego, Gunhilda. Lata całe i on nie widział Elli Rentheim. Lata całe nie widział też i żony swojej, która, chociaż mieszka w tym samym domu, unika go i nienawidzi za wstyd, jakim splamił nazwisko jej i syna. W pierwszym akcie odbywa się spotkanie obu sióstr, w drugim spotkanie Elli z Borkmanem, w trzecim akcie znajdujemy pierwszą rozmowę między nim a żoną; trzy główne sceny, wywołane samą naturą przedmiotu, są przeprowadzone z prawdziwem mistrzowstwem. Od najdawniejszych czasów mało jest sytuacyj,

któreby na scenie tak oddziaływały, jak spotkanie po długiem niewidzeniu. A tu z konieczności wewnętrznej następują trzy po sobie.

Właściwie jest jeszcze czwarte między Ellą a synem Borkmana, Erhartem, którego w czasie dla rodziny najgorszym, wzięła ciotka do siebie i wychowywała, jako przybranego syna, a którego po skończonych jego 14 latach matka odebrała. Obecnie ma on lat 23 i jest osią sztuki. O niego to współzawodniczą obie siostry w zazdrosnej miłości. Surowa matka czci go bałwochwalczo i samowolnie postanawia, aby on był duchem ekspiatorem, któryby świecił tak wysoko i daleko nad całym krajem, aby zasłonił winę ojca; niepospolita, dumna, przybrana matka przybywa do niego śmiertelnie chora, aby przy nim przeżyć ostatnie chwile, zresztą myśli tylko o jego własnem szczęściu. Obie siostry stają naprzeciw siebie w zaciętej walce o miłość młodzieńca. Do nich obu przybywa jeszcze pod koniec sztuki ojciec ze swoim stosunkiem do syna; przez czas spędzony w bezczynności marzy on o wybiciu się i uzyskaniu dawnego stanowiska i żąda współudziału syna.

Stosunek rodziców do dzieci, zwłaszcza ojca do syna, zajmował Ibsena wcześnie i mocno. Już

w *Podporach społeczeństwa* wyznaje Bernick, w chwili, kiedy sądzi, iż stracił syna Olafa, że go nigdy »nie posiadał«. W *Małym Eyolfie* niemal temi samemi słowami powiada Allmers, że jego własne dziecko właściwie nigdy nie było »jego« dzieckiem. Ibsen nie stał tam wcale po stronie rodziców — tu okazuje się, że ani rodzona matka, ani przybrana ani ojciec nie posiadają syna. Ale kiedy w dawniejszych sztukach przedstawił poeta taki stosunek, jako wyłącznie spowodowany winą rodziców, pojął go tu zupełnie inaczej, głębiej. Prawdą jest, że tak samo, jak tam Allmers, chciała tu matka użyć syna do swoich własnych celów, nie pytając wcale o właściwości jego natury. Ale tu są rodzice a zwłaszcza przybrana matka istotami o wiele głębszemi, wyższemi, niż syn. Każde wymaganie, jakie rodzice stawiają, odbija się o jego obojętność, o młody, żądny uciech umysł. On nie chce być ani geniuszem, jak spodziewa się po nim matka, nie chce pracować, jak ma nadzieję ojciec, nie chce nawet swojej śmiertelnie chorej dobrodziejce poświęcić swego towarzystwa w ostatnich chwilach jej życia. On już wybrał, najchętniej wyjedzie w świat z piękną panią Wilton, która

jest uosobieniem niezbyt wysoko bujającej rozkoszy życia.

Jak mistrzowsko jest ta kobieta odmalowaną kilku pociągnięciami pendzla, ona, »która tylekroć odpowiadała »Tak« lub »Nie« na własną rękę«! A jak dowcipną drobna okoliczność, że Ibsen przedstawia ją, jako »trzydziestoletnią kobietę« tj. właściwie po za trzydziestką będącą, ale gdy ona sama mówi o swoim wieku, opowiada matce Erharda temi słowami: »Przypominałam mu ciągle, że jestem o całe siedm lat od niego starszą« czyli od 23-letniego Erharda. Zataiła lat kilka. Cały jej praktyczny rozum występuje w zdaniu, którem na pół żartobliwie oświadcza matce, że zabiera z sobą na wszelki przypadek młodą pannę Foldal. »Gdy Erhart mną się znudzi a ja nim, będzie dobrze dla nas obojga, jeżeli on, biedak będzie miał kogoś w rezerwie. Już ja to urządzę, niech Pani będzie spokojną.« Niemożliwem byłoby lepiej scharakteryzować postać całą powieścią, niż uczynił to poeta kilku krótkiemi zdaniami.

Ze wszystkich osób ona jedna jest przedstawioną z monumentalną trwałością.

Budowa dramatu wyższą jest nad wszelkie pochwały. Wznosi się ona na cztery piętra pewnie

i silnie, jasno i przejrzyście, jakby stawiano ją z żelaza na granitowej podstawie. Od początku do końca pełna jest nastroju: nastrój panuje w krainie upokorzonej obłudy na niższem piętrze i w kraju cieniów na górze; wreszcie czuć powiew świeżego powietrza, w którem ostatnie tchnienie wydaje tak długo zamknięty więzień. W sztuce tej brzmi dramatyczna zapowiedź burzy. Pulsowanie sztuki jest tak szybkie, jakgdyby biło w takt krwi całkiem młodego poety. Między czterema aktami upływają minuty, nawet jedna tylko — tak młodzieńczym jest przebieg sztuki.

Ale duch jej zdradza, że poeta nie jest już młodym. Duchem, przenikającym ją, jest rozum, surowy rozum i niebiańska słodycz. Kończy się ona wielką pobłażliwością dla wad ludzkich, która zlewa się harmonijnie z surowym sądem o zatwardziałości serca i głębokiem współczuciem, nie pomijającem żadnego wykroczenia.

Te trzy dramaty: *Solness*, *Eyolf* i *Borkman* są pierwszymi, jakie Ibsen napisał na gruncie norwegskim po dobrowolnem, niemal cały wiek ludzki trwającem wygnaniu. W r. 1891 wrócił do Norwegii i odtąd stale mieszka w ojczyźnie. Kiedy w młodości dużo tu znieść musiał, obecnie jest

podziwianym i czczonym przez Norwegczyków, jako ten, który rozniósł ich sławę po świecie.

Północna literatura jest obecnie inną, niż była wtedy, gdy on wystąpił z *Brandem*, lub gdy swoimi dramatami z współczesnego życia wskazywał nowe drogi. W Norwegii niemniej jak w Danii i na Islandyi, w Szwecyi i Finlandyi zakwitła nowa literatura, obfitująca w świeże mniejsze i większe talenta. Naprzemian miał każdy z północnych krajów pierwszeństwo a obecnie walczą one z sobą w zdrowem, godziwem współzawodnictwie. Niemniej też nie ulega wątpliwości, że literatura północnych krajów w dramatach Ibsena wydała, co miała najlepszego. Niechaj więc one posłużą za granicą do poznania miary wysokości, jakiej doszła najwyższa literacka kultura na Północy.